

**Robert Schumann y el Fragmento Romántico: *Fantasiestücke Op.12***

**Iria María Caamaño Domínguez**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA EN CUMPRIMENTO PARCIAL DOS REQUISITOS PARA  
À OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM INTERPRETAÇÃO MUSICAL  
NA ESPECIALIZAÇÃO DE PIANO

2014

# **Robert Schumann y el Fragmento Romántico: *Fantasiestücke Op.12***

**Iria María Caamaño Domínguez**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA EN CUMPRIMENTO PARCIAL DOS REQUISITOS PARA  
À OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM INTERPRETAÇÃO MUSICAL  
NA ESPECIALIZAÇÃO DE PIANO,  
REALIZADA SOB A ORIENTAÇÃO DA PROFESSORA DOUTORA ANA LIBERAL

2014

# Índice

Resumen.....	i
Resumo.....	i
Abstract.....	ii
Agradecimientos.....	iii
Lista de ejemplos.....	iv
<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1 - El Romanticismo y el Fragmento Romántico.....</b>	<b>5</b>
1.1 La Estética Romántica: Contextualización.....	5
1.2 Estética del Fragmento Romántico.....	7
1.3 Estética del Fragmento Romántico en Schumann.....	9
1.4 Los ciclos de piano y los ciclos de Lieder: relaciones fragmentarias.....	13
<b>Capítulo 2 - Schumann y la Literatura.....</b>	<b>16</b>
2.1 Influencias literarias.....	16
2.2 Hoffmann y Schumann: Paralelismo.....	18
2.3 Schumann como crítico.....	20
<b>Capítulo 3 - <i>Fantasiestücke Op.12</i>.....</b>	<b>23</b>
3.1 Introducción.....	23
3.2 Proceso de composición fragmentario.....	24
3.3 Florestan y Eusebius.....	29
3.4 “Motivo de Clara”.....	31
3.5 Análisis Estético y Formal.....	35

I - <i>Des Abends</i> .....	35
II - <i>Aufschwung</i> .....	39
III - <i>Warum?</i> .....	44
IV - <i>Grillen</i> .....	48
V - <i>In der Nacht</i> .....	51
VI - <i>Fabel</i> .....	56
VII - <i>Traumes Wirren</i> .....	59
VIII - <i>Ende vom Lied</i> .....	62
3.6 Aproximación Interpretativa.....	65
<b>Conclusión</b> .....	68
<b>Bibliografía</b> .....	69

# **Robert Schumann y el Fragmento Romántico: *Fantasiestücke Op.12***

**Iria María Caamaño Domínguez**

## **Resumen:**

La presente tesis establece un estudio comparativo de la obra musical y literaria de Robert Schumann con la técnica fragmentaria desarrollada en la primera generación romántica: Friedrich Schlegel como punto de partida y E.T.A. Hoffmann en el campo literario. Como estudio de caso, a través del análisis del ciclo de piano *Fantasiestücke Op.12* se establecen implicaciones con el Fragmento Romántico que Schumann hereda de los primeros románticos, especialmente de las influencias literarias de Hoffmann. Esta relación vislumbra una fuerte carga literaria en la obra del compositor, cuyo tratamiento fragmentario muestra que Schumann es el maestro de la pequeña forma por excelencia.

Palabras clave: Schumann, Schlegel, Hoffmann, Fragmento, *Fantasiestücke Op.12*.

## **Resumo:**

A presente dissertação estabelece um estudo comparativo da obra musical e literária de Robert Schumann com a técnica fragmentaria desenvolvida na primeira geração romântica: Friedrich Schlegel como ponto de partida e E.T.A. Hoffmann no campo literário. Como estudo de caso, através do análise do ciclo de piano *Fantasiestücke Op.12* se estabelecem implicações com o Fragmento Romântico que Schumann herda dos primeiros românticos, especialmente das influências literárias de Hoffmann. Esta relação vislumbra uma forte carga literária na obra do compositor, cujo tratamento fragmentario mostra que Schumann é o mestre da pequena forma por excelência.

Palavras-chave: Schumann, Schlegel, Hoffmann, Fragmento, *Fantasiestücke Op.12*.

# **Robert Schumann y el Fragmento Romántico: *Fantasiestücke Op.12***

**Iria María Caamaño Domínguez**

## **Abstract:**

This dissertation presents a comparative study of Robert Schumann's musical and literary work with the fragmentary technique developed by the first romantic generation: Friedrich Schlegel as a starting point and E.T.A. Hoffmann in the literary field. As a case study, through the analysis of the piano cycle *Fantasiestücke Op.12* implications are established with the Romantic Fragment that Schumann inherits from early romantics, especially by Hoffmann's literary influences. This relation glimpse a strong literary load on the composer's work, whose fragmentary treatment shows that Schumann is the master of the small form par excellence.

**Keywords:** Schumann, Schlegel, Hoffmann, Fragmento, *Fantasiestücke Op.12*.

## Agradecimientos:

Quiero agradecer a mi profesor de piano Nicolás Cadarso todas sus enseñanzas sobre la música que contribuyeron a desarrollar mi faceta como intérprete, así como también su confianza para progresar a lo largo de mi andadura musical.

A mi profesora de piano, Prof. Madalena Soveral, por toda su atención e inspiración para seguir evolucionando como intérprete.

A mi orientadora, Prof. Ana Liberal, por toda su dedicación y su paciencia en mis peores momentos a lo largo de la realización de la presente tesis.

Al pianista Kevin Robert Orr, por darme su consentimiento para consultar su tesis sobre *An Analysis of Robert Schumann's Fantasiestücke op.12* (1998). También a la secretaria del CIM (Cleveland Institute of Music) Laurie Lake, por su disponibilidad para facilitarme una copia de la misma.

A mi compañera Ana Isabel Nistal Freijo, por su amabilidad en dejarme consultar su tesis sobre *Robert Schumann: “o autor prolongado”* (2013).

A mi hermano Quique, por su colaboración con algunas traducciones.

A mis padres Enrique y María Esther, por su apoyo incondicional en todo lo que me propongo.

## Lista de Ejemplos:

## Página

1. “Motivo de Clara” sugerido por Schauffler.....	31
2. Inicio de <i>Fantasie Op. 17</i> (cp. 1-7).....	32
3. “Motivo de Clara” sugerido por Fiske.....	33
4. “Motivo de Clara” sugerido por Bodky.....	33
5. Unificación del “Motivo de Clara” realizado por Sams .....	34
6. <i>Des Abends</i> , tema A (cp. 1-4).....	36
7. Comparativa del “Motivo de Clara” entre <i>Des Abends</i> (cp. 1-2) y <i>Aufschwung</i> (cp. 1) .....	36
8. <i>Des Abends</i> , tema A' (cp. 17-20) .....	37
9. <i>Des Abends</i> , desplazamiento melódico (cp. 21-25) .....	37
10. <i>Des Abends</i> , tema A" (cp. 25-26) .....	38
11. <i>Aufschwung</i> , tema A (cp. 1-8) .....	40
12. <i>Aufschwung</i> , tema B (cp. 16-17) .....	41
13. <i>Aufschwung</i> , hemiolia (cp. 24-29).....	42
14. <i>Aufschwung</i> , tema C (cp. 53-60) .....	43



15. <i>Aufschwung</i> , aumento de tensión armónica como síntoma de ansiedad del compositor (cp. 93-97).....	43
16. <i>Warum?</i> , tema A (cp. 1-8).....	45
17. <i>Warum?</i> , grupeto como forma libre de transición (cp. 13) .....	45
18. <i>Warum?</i> , tema B (cp. 17-25) .....	46
19. <i>Warum?</i> , sutiles rit. a finales de frase que implican efecto de incertidumbre (cp. 29-30).....	46
20. <i>Warum?</i> , diálogo melódico entre soprano y alto repetitivo para crear sensación de incertidumbre y final inconcluso con carácter introspectivo (cp. 31-42) .....	47
21. <i>Grillen</i> , tema A (cp. 1-8) .....	48
22. <i>Grillen</i> , tema B (cp. 17-26) .....	49
23. <i>Grillen</i> , tema C (cp. 61-95) .....	50
24. <i>In Der Nacht</i> , tema A (cp. 1-5) .....	52
25. <i>In Der Nacht</i> , tema B (69-73) .....	53
26. Relación melódica entre el final del tema B de <i>In Der Nacht</i> (cp. 107-108) y finales de frase de <i>Aufschwung</i> (cp. 7-8 o cp. 153-154) .....	54
27. <i>In Der Nacht</i> , tema C (cp. 108-109) .....	55
28. <i>Fabel</i> , tema A (cp. 1-4) y tema B (cp. 5-12) .....	57
29. <i>Fabel</i> , tema C (cp. 29-36) .....	57
30. <i>Traumes Wirren</i> , tema A (cp. 1-8) .....	60

31. <i>Traumes Wirren</i> , tema B (cp. 63-94) .....	61
32. <i>Ende vom Lied</i> , tema A (cp. 1-6) .....	62
33. <i>Ende vom Lied</i> , tema B (cp. 25-26) .....	63
34. <i>Ende vom Lied</i> , Coda derivada del material melódico inicial, donde establece un diálogo entre las voces con carácter introspectivo (cp. 85-117) .....	64

## Introducción:

El tema de la presente tesis surge por mi devoción a la música de Robert Schumann con la que me siento muy identificada, especialmente en los ciclos de piano donde usa una técnica de composición novedosa y llena de contrastes. Me parece muy interesante la fuerte carga sentimental que deriva de la fusión entre la literatura y su propia personalidad, dando lugar a un arte lleno de fantasía y expresividad con el que siempre disfruto tanto de oyente como de intérprete.

A grandes rasgos el fragmento se define como una idea un tanto abstracta y difícil de comprender. El fragmento romántico surge en la Alemania del siglo XIX representado por la figura de Friedrich Schlegel, un filósofo romántico que quiso innovar creando una nueva forma de expresión alejada de las limitaciones de la época. Destaca su particular definición del fragmento con lenguaje metafórico: “un fragmento debería ser como una pequeña obra artística, completo en sí mismo y separado del resto del universo al igual que un erizo” (apud Rosen, 1998: 48). De esta forma, expresaba sus pensamientos e inquietudes de forma impulsiva y fragmentaria (en forma de fragmentos), “como un nuevo sentido del arte” (Idem: 50).

El concepto de Fragmento Romántico se relaciona con los ciclos de piano de Schumann partiendo desde un punto de vista estético y literario y se aplica de manera especial en las *Fantasiestücke Op.12*. Se trata de una colección de piezas de carácter que reflejan notable influencia literaria del autor E. T. A. Hoffmann, de quien tomó el título de su colección de breves relatos *Fantasiestücke in Callots Manier* y adaptó la técnica narrativa fragmentaria en su música como fuente de inspiración. Recopilando toda la información existente se pretende establecer un paralelismo entre la idea del Fragmento Romántico y la técnica de composición fragmentaria que Schumann desarrolla a posteriori. Asimismo, mediante el análisis de las *Fantasiestücke Op12* se demuestra que existe relación directa entre el fragmento romántico y el proceso compositivo del ciclo: ante la aparente incoherencia se crea unidad formal y estructural a través de una nueva forma de expresión basada en el desarrollo de sucesivos fragmentos que deriva de una imaginación habilidosa por parte del compositor.

A través del uso de fuentes de diversos especialistas en la materia se explican las causas del origen del fragmento romántico y su evolución en el campo estético para entender su relación con la producción musical de Schumann. Asimismo, se establece un paralelismo entre la técnica narrativa fragmentaria de Hoffmann y la técnica de composición fragmentaria que Schumann emplea en cada una

de las piezas que constituyen las *Fantasiestücke Op.12*. Recursos como el uso de referencias literarias, indicaciones de humor, contrastes de ritmo y textura, ambigüedad tonal o relaciones tonales atípicas, patrones de imitación, desfases rítmicos o melódicos, así como también el uso de mensajes musicales ocultos (“Motivo de Clara”), establecen el estilo propiamente Schumanniano.

Antes de reflexionar sobre el concepto del fragmento, debemos tener en cuenta que Schumann hereda la visión de la música como función unificadora de compositores como Beethoven, quien la define como “una sustancia eterna, infinita, que no es del todo aprehensible” (apud Fubini, 1988: 293) o del filósofo Schlegel quien concibe el mundo “escindido en múltiples fragmentos” (apud Kaiero, 2007: 49) y piensa que la música es una sensación de éxtasis constante. Enrico Fubini destaca la figura de Schumann como un claro representante del romanticismo debido al ingenioso toque literario reflejado en sus obras y su carácter trascendental, el propio compositor afirma que “la música es la más elevada de todas las artes, y permite comunicarme con el más allá” (apud Fubini, 1988: 293).

El musicólogo Charles Rosen, en su libro *The Romantic Generation* (1998) nos habla acerca del fragmento romántico como elemento importante dentro de la estética del Romanticismo. Explica que la inestabilidad que aporta el fragmento constituye la esencia del mismo y señala que posee una forma abierta y cerrada al mismo tiempo, una función ambigua como nueva forma de expresión del arte. Esta nueva visión implica el rechazo a las formas convencionales e introduce desorden de manera sugestiva, una obra que “no depende de la realidad (...) pero transcurre de forma paralela” (Rosen, 1998: 78). Asimismo, sugiere que es el propio fragmento una obra de arte cuyo estado fragmentario es “característica esencial que aparece de forma inherente en la obra” (Idem: 64). Además afirma que Schumann adopta el mismo concepto a través de “un proceso de desarrollo fragmentario que se establece mediante dos fuerzas opuestas (...): una es progresiva e imaginativa, y la otra limita y equilibra de forma concisa” (Idem: 51).

Buscando el origen del fragmento, David Ferris explica que los primeros románticos se cuestionan si el fragmento es una forma, un género, y a qué se aplica...preguntas que dan lugar a una clara indefinición a la hora de conceptualizar el fragmento (Ferris, 2000: 62). Sin embargo, es un hecho que los artistas de esta generación escribían en forma de fragmentos y publicaban sus escritos en colecciones de fragmentos, tal es el caso de Schlegel, Jean Paul o E. T. A. Hoffmann. Los primeros románticos ofrecen una visión desde el punto de vista estético mediante la estrategia de la “ironía romántica” para realizar una reflexión crítica que les ayudaba a asumir la realidad y posteriormente

“trascender elevándose hacia un ideal de objetividad infinito” (Martínez, 1992: 125). Se trata de un proceso de reflexión interminable en el que partiendo de un fragmento particular se originan nuevas perspectivas fragmentarias. Siguiendo la misma línea, Ferris también expone la descripción de Schlegel de una colección fragmentaria concebida como algo que “nunca debería de ser comprensible” (apud Ferris, 2000: 69) y añade la definición de Schumann como un conjunto formado por “piezas cuyas formas tienden a ser fragmentarias y cuyo significado tiende a estar oculto” (Idem: 6). Esto genera un contexto que provoca al oyente a percibirlo de forma individual e intentar resolver la sensación de incertidumbre. El fragmento guarda estrecha relación con la poesía y establece distinción entre lo finito y lo infinito como rasgo fundamental del romántico (Rauber, 1969: 212-213), siendo una vez más, un concepto ambiguo del fragmento. La musicóloga Beate Perrey, al igual que Rosen parte de las ideas de Schlegel y define el fragmento romántico como “una pieza que se desprende de una totalidad” (Idem: 303). Por otro lado, habla acerca de la “ironía romántica” empleada por la primera generación romántica destacando la descripción de Schlegel: “un sentimiento de antagonismo indisoluble (...) entre la imposibilidad y la necesidad de la comunicación completa” (Idem: 304). En cualquier caso, se trata de una percepción abstracta del lenguaje romántico.

En el estudio de John Daverio se demuestra que Schumann desarrolla la técnica fragmentaria en la década de 1830, época en la que compone *Fantasiestücke op.12* (1837) y la define con el término alemán *witz*: “es la idea del arte como fragmento (...) cuyo sentido se encuentra precisamente en no pretender ser desarrollado” (apud Daverio, 1990: 41). Tanto Daverio como Anthony Newcomb describen la técnica del *witz* como un recurso narrativo utilizado por muchos novelistas del romanticismo como Jean Paul, quien la define como “un poder que se asemeja a un rayo de luz, descubriendo similitudes remotas entre términos aparentemente inconmensurables” (Ibid.). El propio Schumann también lo describe en 1835: “los compositores no necesariamente deben restringir la aparición de una idea a un sólo movimiento, sino que más bien deben ocultar, hacer alusiones abstractas y variadas también en movimientos posteriores” (Idem: 42).

Como rasgos a destacar de la personalidad de Schumann, el autor Thomas Brown expone que la variación temática y fragmentaria proporciona una fuerza unificadora que hace inseparables al hombre y al compositor como manifestación externa de su personalidad (Brown, 1969: 25). Asimismo, destaca la imaginación y la fantasía como elementos característicos de su técnica compositiva: “en la fantasía libre (...) alternando medidas líricas libres...el desenfreno siempre es

más ingenioso y enérgico que moderado” (Idem: 66). El musicólogo Eric Sams, establece hipótesis sobre la dualidad natural del compositor (Florestan/Eusebius), así como también sobre el uso del “Motivo de Clara” como lenguaje secreto, un mensaje oculto al que Schumann recurre con frecuencia en muchas de sus obras tal y como se puede observar en las *Fantasiestücke Op12* a través de un análisis estético y formal.

En definitiva, se pretende asimilar el Fragmento Romántico como un rasgo fundamental dentro del proceso compositivo en la música para piano de Schumann, relacionando el uso de la técnica fragmentaria especialmente con las *Fantasiestücke* como objetivo principal de este estudio.

Tras consultar las fuentes teóricas se procede a desarrollar el contenido de la presente tesis de modo que en el primer capítulo se realiza una contextualización de la estética del romanticismo alemán, época en la que surge el concepto del fragmento romántico como nueva forma de expresión y se explican las causas de su origen y evolución con respecto a la visión estética de los primeros románticos, y por ende, el uso de la forma fragmentaria en Schumann. También se demuestran relaciones fragmentarias entre los ciclos de piano y los ciclos de lieder del compositor. En el segundo capítulo se desarrolla el concepto del fragmento romántico estableciendo un paralelismo entre Schumann y E. T. A. Hoffmann desde una perspectiva literaria. En el tercer capítulo se realiza una descripción de los elementos que constituyen el proceso de composición fragmentario en el ciclo para piano *Fantasiestücke Op12*, y se muestra un análisis estético y formal de la obra que permite ofrecer una aproximación interpretativa para el músico de nuestros días.

## Capítulo 1 - El Romanticismo y el Fragmento Romántico.

### 1.1 La Estética Romántica: Contextualización.

“La música es la más romántica de todas las artes – es casi posible decir: el único arte genuinamente romántico – pues su único objeto es el infinito”<sup>1</sup>.

El Romanticismo es un movimiento cultural revolucionario que nace en Alemania a finales del siglo XVIII, muy cercano al inicio del siglo XIX, época de grandes cambios sociales donde el hombre se separa del mundo que le rodea para avanzar hacia nuevas formas y pensamientos individualistas como medio de expresión para conseguir aquello que parece inaccesible. Es una etapa en la que destacan autores como Goethe y Schiller pertenecientes al denominado “Sturm und Drang”<sup>2</sup>, una corriente literaria que precede al Romanticismo basada en el choque de ideas de diferente índole, y que a grandes rasgos provoca la exaltación de las emociones y “detecta en el hombre fuerzas ocultas que deben ser humanizadas” (Market, 1986: 156). En consecuencia, el hombre romántico se traslada a un mundo nuevo que promueve la indeterminación y la fusión de las formas. Leon Plantinga afirma que “el Romanticismo se aplica a las formas musicales, a la moral convencional de la convivencia, a la poética, en suma, a la actitud humana ante la realidad (...) Esta conciencia de una constitutiva ruptura interior es uno de los rasgos románticos más visibles” (Plantinga, 1992: 164). El artista romántico trata de elevar el arte a lo más alto y para ello emplea nuevas formas de expresión que le permitan hablar con libertad ante la angustia que le crea la sociedad a la que pertenece. Existen rasgos característicos del Romanticismo desde Schopenhauer hasta Schelling y los hermanos Schlegel, pero no sólo en el campo filosófico, sino también en los escritos de poetas, músicos o críticos, tal es el caso de Robert Schumann, quien consigue reflejar en sus obras y escritos aspectos de la estética romántica de un modo ingenioso e indiscutible. Según Enrico Fubini, “el matiz literario que desprenden, deja en un segundo plano cuestiones más técnicas, pues la visión del compositor romántico es mirar la música con ojos de literato más que con ojos de músico” (Fubini, 1988: 291). En otras palabras, la música se concibe como “punto de unión de todas las

---

1 Hoffmann, “Beethoven's Instrumental Music”, 1813; apud Dennis F. Mahoney, Music: “The Most Romantic of All Arts”, 2008: 187. *Beethoven Forum*, Fall 2007, vol. 14, no. 2, pp. 187-196.

2 Título de una obra teatral de pasiones desenfrenadas, *Acoso y Opresión*, 1777; in Market, 1986: 156. “Sturm und Drang” (tormenta e ímpetu) es una corriente literaria prerromántica en la que los artistas promueven la individualidad del hombre y la libertad de expresión.

artes, donde lo material se abandonaba a favor de lo espiritual, y se pretende alcanzar lo Absoluto” (Ibid.). El propio Schumann también refleja dicha visión subjetiva cuando afirma: “la música es la más elevada de todas las artes, y permite comunicarme con el más allá” (apud Fubini: 293). Esto le da un carácter trascendental, ya que expresa la idea de lo infinito mediante la sensación de incertidumbre que deriva de su ingeniosa imaginación y fantasía dentro del proceso creativo.

Como principal representante de esta primera generación romántica destaca el filósofo alemán Friedrich Schlegel, el menor de los hermanos Schlegel. Ambos fundaron en Alemania el Círculo de jóvenes artistas de Jena para intentar unificar las distintas áreas del conocimiento en búsqueda de una nueva forma de expresión radical conforme al espíritu de su época (Market, 1986: 156). Asimismo, otros autores como Friedrich Schelling plantean la creación artística como representación de lo Absoluto. En contraposición a la tradición clásica, Schlegel concibe “un mundo escindido en múltiples fragmentos determinados y trata de superar esa ruptura” mediante la búsqueda de una totalidad originaria perdida, “que actúa como un ideal inalcanzable nunca plenamente restituido” (apud Kaiero, 2007: 49). De este modo, pretende mostrar la “necesidad de encontrar una nueva perspectiva mediante un estudio histórico del arte, enfocando el presente y el futuro con una nueva luz” (Martínez, 1992: 51); lo que conlleva una revolución estética: el afán unificador del Romanticismo. Es importante señalar la estrategia de la “ironía romántica” que desarrollan los primeros románticos, puesto que la utilizan como un mecanismo de defensa para tomar conciencia del estado de finitud y en consecuencia trascender hacia el ideal de lo infinito (Idem: 125). El romántico se abstrae de la realidad y sólo a través de la fantasía se encuentra a sí mismo, adoptando un carácter trascendental que implica la fragmentación como forma de expresión. Esto se puede apreciar en los escritos de Schlegel y Hoffmann, quienes promueven la idea de la ironía como un “elemento expresivo” (Idem: 126). Asimismo, filósofos como Schiller o Novalis señalan que la fusión entre la razón y la sensación implica un “pensamiento totalizador, propio de un hombre concebido como entidad total” (Molpeceres, 2012: 513). Sin embargo, Hoffmann advierte que el romántico puede fracasar en el intento de alcanzar un equilibrio emocional para sentirse bien consigo mismo (Idem: 514-515). Por el contrario, Schiller resalta la recuperación de ese estado de armonía y afirma que “se trata de un ideal al que el poeta debe ir acercándose de manera incesante sin alcanzarlo jamás”<sup>3</sup>. De esta forma se produce un dilema romántico como resultado de la tensión entre la aspiración infinita y la realidad humana; por

3 Schiller, *Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*, 1981: 148; apud Molpeceres, 2012: 520.



consiguiente, el artista romántico debe de afrontar que en algún momento va a surgir una limitación repentina que destruya dicho efecto (Rauber, 1969: 215). Se trata de una nueva concepción del proceso reflexivo artístico en la que se producen continuas perspectivas infinitas que originan una nueva comprensión de la obra de arte.

## 1.2 Estética del Fragmento Romántico:

A grandes rasgos, se trata de un concepto difícil de definir, cuyo significado resulta un tanto ambiguo; ya desde el círculo de Jena formado a principios del siglo XIX por intelectuales como los hermanos Schlegel, Schiller o Novalis, hasta nuestros días.

En términos literarios, intentaban situar el “fragmento” cuestionándose: “¿Es una forma?...¿Es un género?...¿Se aplica a obras específicas?...o ¿es una descripción completa de la literatura como un todo fragmentado?” (Ferris, 2000: 62). Esto implica una clara indefinición a la hora de conceptuar el fragmento. De hecho, publicaban sus escritos en colecciones de fragmentos enfatizando siempre en dicho estado fragmentario, por lo que se convirtió en su principal forma de expresión del caos en el arte.

Es importante destacar la definición de fragmento iniciada por Friedrich Schlegel, máximo representante de la filosofía de los primeros románticos: “un fragmento debería ser como una pequeña obra artística, completo en sí mismo y separado del resto del universo al igual que un erizo” (apud Rosen, 1998: 48). Dicha descripción la podemos aplicar tanto a la concepción total de una forma fragmentaria como a cada uno de los fragmentos que la componen. Sin embargo, no deja de ser un pensamiento contradictorio, ya que la forma del fragmento en sí es independiente pero su contenido está indefinido, lo que implica nuevas perspectivas fragmentarias. Es decir, la ambigüedad predomina sobre la forma, o dicho de otro modo, la aparente coherencia da lugar al desorden. Asimismo, debemos recordar que la idea del “fragmento romántico” de Schlegel guarda estrecha relación con la poesía tal y como concluye en su famoso *Athenaeum Fragment 116*: “es el único estilo de poesía (*Dichtart*) que no es sólo un estilo, pero por así decirlo, es el propio arte de la poesía (*Dichtkunst*), en cierto sentido toda la poesía es o debería ser romántica” (apud Ferris, 2000: 63). En consecuencia, la literatura también se concibe fragmentada, estrechamente unida con la visión romántica de la naturaleza como un proceso abierto y cerrado al mismo tiempo, que está en

continuo crecimiento (Ibid.). El fragmento se aplica con más frecuencia a la obra individual; y aunque Schlegel nunca afirma explícitamente que una obra de arte es un fragmento, sugiere que el propio fragmento es una obra de arte. En este sentido, se concibe el fragmento como una entidad completa y fragmentada al mismo tiempo, siendo el estado fragmentario la característica esencial, y que aparece de forma inherente en una obra que está en continuo cambio y progreso (Idem: 64). Se trata de una visión subjetiva del fragmento que Schlegel también aplica a la colección fragmentaria y expone que nunca debe ser comprensible debido al carácter trascendental que implica el fragmento (Idem: 69). Los románticos buscan la unidad orgánica partiendo de una visión fragmentada, lo que implica una relación entre el todo y las partes (fragmentos) desde una perspectiva simbólica. Es decir, el romántico busca una confirmación de lo fragmentario a través del uso ingenioso de la imaginación (Idem: 59). Para confirmar ésta teoría, y por poner un ejemplo, el autor Morse Peckham escribe sobre un pasaje de la novela *Waverley* (1814) del escritor Sir Walter Scott: “El ciclo fuerza al lector a ser creativo. El autor ofrece al lector el material para la estructura , para desarrollar y comprender (...) pero no completa dicha estructura (...) Esta es la oportunidad y el placer de un lector individual. Se vuelve creativo en sí mismo y trasciende sus propias limitaciones culturales de comprensión y percepción intelectual” (apud Ferris: 65).

El fragmento romántico constituye una contradicción irresoluble, ya que la tendencia hacia la búsqueda de la totalidad originaria perdida le impulsa a trascender de su condición de finitud para producir constantes perspectivas fragmentarias (Kaiero, 2007: 52). Tal y como Schlegel afirma: “muchas obras de los antiguos se han convertido en fragmentos: muchas obras de los modernos se conciben ya como fragmentos” (apud Rosen, 1998: 50). Esto quiere decir que el mundo indefinido en el que se encuentra el artista romántico, tan sólo se proyecta de forma fragmentaria, como “un nuevo sentido del arte” (Ibid.). La musicóloga Beate Perrey afirma que el fragmento romántico forma parte de una totalidad (Perrey, 2002: 303) y promueve la unión entre la “ironía romántica” y la estética del fragmento con las nuevas teorías del lenguaje que emergen desde finales del siglo XVIII. Según Schlegel la ironía representa una contradicción permanente “entre lo absoluto y lo relativo” (Idem: 304).

Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy describen el diálogo entre la obra fragmentaria y el fragmento para señalar que la individualidad fragmentaria es a su vez una pluralidad fragmentaria implícita en el género<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup>Labarthe y Nancy, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du Romantisme Allemand*, 1978: 64; in Nistal, 2013: 38

### 1.3 Estética del Fragmento Romántico en Schumann:

En la música de Schumann el fragmento romántico se asocia con el género de la miniatura o de la pequeña forma (fragmento) debido a influencias literarias del primer romanticismo, siendo E.T.A. Hoffmann un autor importante para esta causa. De este modo, Schumann desarrolló el uso de la forma fragmentaria para expresar sus ideas a modo de impulsos sin coherencia lógica entre cada fragmento.

Dentro del pensamiento estético de Schumann, Rosen afirma que la idea del fragmento está relacionada con el concepto de forma “abierta” y “cerrada” al mismo tiempo; el compositor “realiza un proceso de desarrollo fragmentario que se establece mediante dos fuerzas contrarias fundamentales en su música: una es progresiva e imaginativa, y la otra limita y equilibra de forma concisa. En consecuencia, nos conduce hacia un objetivo un tanto abstracto: conseguir que la música sea algo libre y estructurado en su totalidad” (Rosen, 1998: 51). Además, explica que existen relaciones visibles entre el fragmento romántico y la música puesto que la técnica fragmentaria fue un recurso utilizado para combatir el desorden del arte: “(...) En música, el Fragmento Romántico (...) deja un lugar – ambiguo y desconcertante – a un detalle sin resolver que socava la simetría y las convenciones de la forma sin llegar a destruirlas” (Idem: 96). El fragmento incita a buscar reacciones en el oyente/intérprete a través de un proceso de relación entre las partes (fragmentos) y el todo (ciclo), de modo que aparecen una serie de elementos característicos que ayudan a entender el todo como una unidad fragmentaria. Schumann explora el lenguaje que expresan los fragmentos dando lugar a una unidad formal, implicando un nuevo y revolucionario estilo musical que genera una “tensión entre el fragmento y el todo, entre el desorden y la unidad (...) pero la resolución no es el objetivo” (Cummins, 2006: 157-158).

Dentro de la producción pianística de Schumann destaca como género principal el ciclo de piano en relación al fragmento romántico. Son “un conjunto de piezas que reflejan una condensación de ideas formando una unidad a partir de una fragmentación, de manera que sorprende su enorme capacidad de sintetizar un discurso musical de una forma tan completa e innovadora”. Esto se debe a que Schumann quiso romper con las formas clásicas y conservadoras e introducir nuevos elementos tales como referencias extra-musicales, que le permitieron expresar sus inquietudes, sin olvidar el pensamiento literario tan fuertemente instalado en su espíritu creador. De este modo, Schumann establece su identidad en el género de la miniatura, provocando en los especialistas el

interés por investigar las posibles causas de su origen y evolución. Prueba de ello, Rosen (1998: 48-51) y Ferris (2000: 62-69) indagan sobre el asunto. “La desaparición de la forma clásica, la consecuente popularidad de las pequeñas formas y la influencia del Fragmento Romántico no sólo como obra literaria, sino también como fenómeno cultural que se aplicó en la música como la mayor de todas las artes”<sup>5</sup>.

Schumann desarrolla la técnica de composición fragmentaria en la década de 1830, y se trata de un recurso que puede definirse con el término alemán *Witz* del que Jean Paul o Friedrich Schlegel nos dejan múltiples reflejos. Es la idea del arte como fragmento, que aparenta estar inacabado y cuyo objetivo es precisamente no pretender ser desarrollado. Esto implica un ciclo formado por piezas llenas de ingenio, cuya “imaginación creativa revela la búsqueda constante del compositor” (Daverio, 1990: 41). John Daverio afirma que “la base de la técnica *Witz* es un recurso narrativo que muchos novelistas del Romanticismo usaban en sus obras”, como es el caso de Jean Paul, quien define el término como: “un poder que se asemeja a un rayo de luz, descubriendo similitudes remotas entre términos aparentemente inconmesurables” (Ibid.). El propio Schumann, describió el término de *Witz* en 1835: “Los compositores no necesariamente deben restringir la aparición de una idea a un sólo movimiento, sino que más bien debe ocultar, hacer alusiones abstractas y variadas también en movimientos posteriores” (Idem: 42). De este modo, la aparente incoherencia de cada pieza (o fragmento) del ciclo se convierte en el núcleo de *Witz* que Schumann emplea de manera intencionada. Es decir, se trata de hacer que la permanente contradicción de la forma fragmentaria resulte familiar para el oyente. Elementos como la variación temática, los contrastes de secciones, los cambios de ritmo continuos, los desfases melódico-rítmicos, los finales indefinidos, la ambigüedad tonal, las referencias literarias y los mensajes ocultos constituyen el lenguaje (fragmentario) propio de Schumann cuya esencia es la constante sensación de incertidumbre.

Por otra parte, es importante señalar que otros compositores del Romanticismo también se interesaron por la creación de colecciones de pequeñas formas (fragmentos) como Chopin; sin embargo, existen algunas diferencias en el tratamiento fragmentario. En el caso de Chopin, “su enorme individualidad y su carácter expresivo lo manifiesta también en su música para piano, escrita desde lo más íntimo, y pensada “para sus propios dedos”. La implicación emocional en sus composiciones se asemeja a la de Schumann. Sin embargo, intentaba evitar cualquier alusión

---

5 Ver *The Fragment as Romantic form* in Rosen, 1998: 48-51; *Schlegel's Fragments and Schumann's Cycles* in Ferris, 2000: 62-69.

literaria, para no distorsionar la propia esencia de la obra (Honolka, 1980: 270). Además, en la música de Chopin la belleza ya está dada, mientras que en la música de Schumann es necesario buscarla (Schneider, 2002: 35). Ambos compositores mostraron poco interés por las formas convencionales y se convirtieron en maestros de las “formas breves”, un nuevo género musical más libre, con carácter casi improvisado. Su misión es la creación de un nuevo lenguaje musical, donde se agudiza el uso de la profundidad en los sonidos como forma de expresión. Sin embargo, las vertientes por las cuales se expande el movimiento romántico desde un punto de vista general, son claramente distintas tanto para Schumann como para Chopin.

En el caso de Schumann, su música es más descriptiva, como se puede observar en colecciones formadas por piezas (fragmentos) de distinto carácter con títulos como: *Carnaval*, *Kreisleriana*, *Fantasiestücke*, etc. Todas ellas reflejan las características de un músico romántico: idealista, creativo, introspectivo, innovador, poético, literario y profundamente imaginativo. Como revolucionario en cuanto al rechazo de las viejas formas tradicionales, destaca una cita en la que responde a las críticas por no escribir sonatas ortodoxas: “¡Como si todas las imágenes mentales debieran tener un mecanismo para adaptarse a una o dos formas!. ¡Como si cada idea no viniera de la existencia con su forma ya hecha!. ¡Como si cada obra de arte no pudiera tener su propio significado y en consecuencia su propia forma!” (apud Schonberg, 1970: 172). Esta es una importante declaración, según la cual, la idea y el contenido deben de dictar la forma. Además, a diferencia de Chopin llevó las nuevas formas hasta niveles que rozaban el Impresionismo, y a través de las cuales describía su propia experiencia vital con toques literarios. Sin embargo, según Schonberg ambos (Schumann en mayor medida) desarrollaron la idea de que las formas no existían para los académicos pero sí para la mente creativa: “qué idea pura podría imponer sus propias formas, y qué pequeña pero perfecta forma, que capturó y explotó una simple idea, podría ser su propia justificación estética” (Ibid.).

En la música para piano de Chopin destacan los *Preludios Op.28* como colección fragmentaria. Rosen la identifica como “una de las respuestas musicales para el Fragmento Romántico”, cuya forma se muestra cerrada y ordenada por causa de una sucesión sistemática tonal predeterminada (Rosen, 1998: 82-83). Por otra parte, la musicóloga Linda Cummins explica que en la obra no se encuentran las expectativas indicadas en su paratexto: no sólo con respecto al género y la función descrita por el título, número y orden de cada pieza, sino también por las expectativas de su propia reputación (Cummins, 2006: 152). Esto implica una malinterpretación de la colección cerrada como

un ciclo, cuyo significado depende de la inclusión de todos los preludios en orden, tal y como señala David Ferris, incluyendo una “narrativa coherente y orden inmutable” (Ferris, 2000: 3, 71).

El propio Schumann pensó que Chopin convertiría la colección de preludios en un género más independiente, como hizo con sus estudios, y así lo afirmaba en su revista : “Confieso que los imaginaba diferentes, y diseñados en un estilo grandioso como sus estudios. Casi lo opuesto: son esquemas, comienzos de estudios, o por así decirlo, ruinas, alas de águila, todo desordenado y de una confusión salvaje”<sup>6</sup>.

El uso del fragmento romántico en el proceso creativo de Schumann muestra matices del Impresionismo, tal vez por ese motivo Rosen establece un paralelismo entre el Fragmento Romántico y el Fragmento del siglo XX representado por Debussy, compositor que admiraba la música de Schumann y comprendía su “creativa y caprichosa imaginación”; y en consecuencia, adaptaba algunas “sonoridades irresueltas y frases pasajeras que el propio Schumann predecía como un nuevo estilo musical” (Rosen, 1995: 706). Además, explica de un modo comparativo que “ la jerarquía de los géneros clásicos han sido rechazados por Schumann y Chopin, afianzado por Brahms y Wagner durante un tiempo, hasta los primeros años del siglo XX. Ciertamente, es una de las razones por las que las obras de Schumann y Chopin tienen más afinidad con el estilo de Debussy (...) que con la música de la segunda mitad del siglo XIX” (Idem: 699-700).

La evolución de la pequeña forma se convierte en un género que llega hasta el siglo XX y Cummins plantea una hipótesis sobre las causas por las que se emplea el uso de técnicas fragmentarias: “los escritores crearon sus fragmentos abandonando las particulares costumbres de sus tiempos, pero muchas de las técnicas y estrategias de fragmentación recuerdan lo mismo a través de los siglos: para omitir lo necesario (...), para combinar lo incongruente (...), para poner las cosas en el orden equivocado”; y añade que “continúan la tradición de la fragmentación porque los fragmentos expresan una declaración poderosa, profunda y convincente”, a pesar de la aparente inestabilidad (Cummins, 2006: 19). Al igual que Rosen y Daverio, Cummins también establece un paralelismo entre la música para piano de Debussy y las técnicas de fragmentación de la música de Schumann y Chopin mediante el análisis de los *Préludes pour piano*. Para ello, se basa en un proceso determinado: “la mutilación de comienzos y finales...la traducción de estructuras narrativas regresivas para una armonía tonal...la continua fascinación con el boceto percibido de lo inmediato y de la inspiración inmediata; el uso de referencias para poner al lector oyente fuera de la propia

---

6 Schumann, *Neue Zeitschrift für Musik* no. 7, 22 Dec. 1837: 200; apud Cummins, 2006: 153.

obra, interrumpiendo la progresión mientras los niveles de significado se expanden” (Idem: 20). Por otra parte, explica que “el deseo de completar el fragmento para identificar el todo que de algún modo ha sido deformado, es convincente” (Idem: 22). En cualquier caso, llegamos a la conclusión de que los fragmentos son creados intencionadamente para ser causa de análisis e interpretación por parte del lector, oyente o intérprete.

### **1.4 Los ciclos de piano y los ciclos de Lieder: relaciones fragmentarias.**

Los ciclos de piano de Schumann se diferencian de los de cualquier otro compositor debido a su lenguaje musical particular: interrupciones del discurso musical, empleo de títulos programáticos, referencias cruzadas, influencias literarias, mensajes ocultos, etc. De esta manera, transmite una fuerza unificadora capaz de expresar su propia personalidad con el discurso musical. Su conocimiento de la literatura y la poesía ampliaron sus horizontes, dando lugar a una fuerte unión entre música y poesía tal y como se puede observar en sus ciclos de piano y en sus ciclos de lieder.

El musicólogo David Ferris establece su propia teoría en relación a los ciclos de Schumann explicando que son colecciones de piezas “cuyas formas tienden a ser fragmentarias y cuyo significado tiende a estar oculto” (Ferris, 2000: 6). En consecuencia, crea un contexto un tanto provocativo, implicando conexiones estructurales y alusiones extra-musicales que nunca hace del todo explícitas. En definitiva, un claro ejemplo de la influencia que tuvo la literatura romántica sobre Schumann, donde el oyente/intérprete debe sentirse comprometido con ese significado particular, y cuya interpretación cambiará de una persona a otra, pero también en cada percepción activa de cada persona individual (Ibid.). Sin embargo, a pesar de los elementos contradictorios que forman los ciclos de piano de Schumann, se establece una unidad coherente. La fuerza expresiva de su creación, que deriva de una irremediable tensión entre la parte (fragmento) y el todo, suscita una sensación de ambigüedad formal con respecto a la estructura de cada pieza, cuya indefinición será resuelta por parte del intérprete. La unidad motívica se establece mediante el uso de una sucesión de fragmentos como importante elemento unificador; y cada fragmento se concibe como “pieza de carácter por sus constantes cambios de ritmo, melodía, tonalidad, humor y tempo”<sup>7</sup>.

Otros especialistas han intentado establecer hipótesis como es el caso de Charles Rosen o John

---

7 Ver “Characteristic piece” in J. E. Brown, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980: 154.

Daverio. Ambos se refieren a los ciclos de Schumann usando el concepto de “Fragmento Romántico”, señalando que hay rasgos incompletos en los ciclos del compositor. Daverio insiste en la idea de que “los intérpretes deben de considerar cada pieza (fragmento) individual de manera cuidadosa” (Daverio, 1996: 282). Además, maneja la teoría de que los ciclos de Schumann poseen estructuras literarias musicales que proporcionan coherencia, y para ello, cita tres elementos importantes que implican unidad: “la narrativa, la recurrencia motivica y la estructura tonal” (Ibid.). Rosen realiza una interesante aplicación de los principios estéticos de la literatura al mundo de la música, y para ello traslada la estética del fragmento esbozada por Schlegel en el ámbito literario a la producción *liederística* de Schumann, en concreto al ciclo de *Dichterliebe*<sup>8</sup>. Este dato es importante, ya que la poesía simbolista se muestra como heredera de las teorías estéticas establecidas por los primeros románticos y genera la aparición de una forma fragmentaria en los ciclos de Schumann. Como dato importante, Rosen señala la primera pieza del ciclo por su condición de ser un “fragmento musical abierto y cerrado al mismo tiempo” (Rosen, 1998: 51). Es decir, se trata de una forma cuyo inicio y final son inestables, “implicando un pasado antes del comienzo de la canción y un futuro después de su acorde final” (Ibid.). Por otra parte, la musicóloga Beate Julia Perrey también analiza el ciclo *Dichterliebe* de Schumann desde un punto de vista estético, haciendo especial hincapié en la noción del fragmento, y argumenta que tanto las canciones individuales como el ciclo entero son fragmentarios<sup>9</sup>. Además, concibe el carácter fragmentario de las canciones en gran medida como un hecho y se centra en nociones románticas como “la evocación y ambigüedad, la inestabilidad, la contradicción, y el infinito” (Perrey, 2002: 24).

Los ciclos de piano de Schumann, a diferencia de los ciclos de *lieder* cuyas emociones generadas están condicionadas por el texto, establecen una mayor coherencia en cuanto a unidad formal. Esto es debido a que el discurso musical se desarrolla con más libertad para que el oyente pueda familiarizarse con las diferentes sensaciones que le genera la diversidad que constituye el ciclo (Jimeno, 2011: 2). John Daverio describe las conexiones que hay entre los ciclos de Schumann y la noción del fragmento romántico esbozado por Schlegel, lo que incitan al compositor a crear piezas de diferente carácter y generar esa sensación de indefinición. Daverio propone la “búsqueda de una definición de la obra basada en una idea coherente, en vez de tratar de comprender cómo Schumann

---

8 in Rosen, *The Romantic Generation*, 1998: 41-78.

9 in Perrey, *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire*, 2002: 111-208.



experimenta con estructuras fragmentarias incoherentes” (Daverio, 1990). Dicha idea, también la comparte Rosen, a partir del análisis del ciclo *Dichterliebe* (Rosen, 1998: 51-52). No obstante, ambas explicaciones son válidas para determinar una “nueva aproximación sobre los ciclos del siglo XIX, mediante la cual apreciamos mucho mejor la libertad e imaginación tan habilidosa que convierte a Schumann en la quintaesencia de la música Romántica” (Ferris, 2000: 17). Daverio también describe los ciclos como “sistemas de fragmentos musicales” que nosotros sólo podemos comprender al descubrir las “conexiones ocultas, alusiones, la cadena de relaciones que Schumann crea” (Daverio, 1990: 18), proponiendo la adopción de una estrategia orgánica para crear unidad a partir de aparentes incongruencias, tal y como ejemplifica en el ciclo *Noveletten* (Ibid.). Según el musicólogo David Ferris, el ciclo “se compone de piezas cuyas formas tienden a ser fragmentarias y cuyos significados tienden a ser ocultos”, estableciendo conexiones que surgen de manera natural y no intencionada” (Ferris, 2000: 6). Es importante destacar que tanto Ferris como Daverio identifican dicho rasgo fragmentario como una característica típica del Romanticismo (Ferris, 2000: 20-24).

Como dato a señalar, el autor Peter Kaminsky afirma que Schumann empleó “técnicas de estructura cíclica en sus primeras obras para piano a través de significados esencialmente musicales, sin necesidad de recurrir al texto” (Kaminsky, 1989: 207). Las relaciones tonales, motivicas y armónicas que hay entre las piezas del ciclo actúan como elemento unificador. Y para entender de un modo más amplio este recurso, propone una hipótesis sobre las referencias tonales cruzadas analizando las progresiones armónicas y las relaciones tonales que se producen en el ciclo *Davidsbundlertanze* (Ibid.). El uso de alusiones también es discutido por la musicóloga Erika Reiman, y expone que la técnica narrativa hace uso de referencias intertextuales. Muchos autores románticos como es el caso de Jean Paul, emplean este recurso narrativo para “destruir los límites que puedan existir dentro de las propias novelas” (Reiman 2004: 30). En consecuencia, Schumann adopta dicha técnica narrativa en muchos de sus ciclos, como se puede apreciar en *Carnaval Op.9* (cp. 19-22), donde usa un pasaje de otro de sus ciclos: *Papillons Op.2* (cp. 1-4) (Ibid: 92). Así como también en *Fantasiestücke Op.12*, donde existen pequeñas referencias cruzadas entre el tema principal de *Warum?* (ver ej. 16) y la coda final de *Ende vom Lied* (ver ej. 34).

No existe ningún especialista que haya conseguido una única definición con respecto a los ciclos de Schumann, tal vez porque “el desafío se encuentra en alcanzar el elemento unificador de todas las piezas, las cuales constituyen una obra llena de armonía y unidad” (Kang, 2011: 14-15).

## Capítulo 2 – Schumann y la Literatura.

### 2.1 Influencias Literarias.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann destaca como figura representante de la literatura romántica alemana, y su prestigio como escritor se debe a sus colecciones de historias de ficción, terror y suspense, que combinan lo grotesco con lo sobrenatural, y que tuvieron influencias sobre otros artistas románticos de la época (Santos, 2009: 849). Tuvo una infancia solitaria, por eso encontró en la música y la literatura su vía de escape de la monotonía, cuyos escritos revelaban un poder imaginativo muy característico que tuvieron gran impacto en compositores posteriores, como se observa en el caso de Schumann (Ibid.). Principalmente escribió colecciones de breves relatos con rasgos fantásticos, destacando *Fantasiestücke in Callots Manier* (1815) como fuente de inspiración directa en dos de los ciclos de piano de Schumann: *Kreisleriana op.16* y *Fantasiestücke op.12*. En esta colección Hoffmann introduce al personaje *Johannes Kreisler*, un maestro de capilla que representa su propia personalidad. Existen varias hipótesis sobre el papel que desempeña *Kreisler*: algunos críticos piensan que representa el ideal de compositor de Hoffmann; otros, lo ven como parte autobiográfica del escritor. Teniendo en cuenta ambos casos, *Kreisler* combina el yo y el ideal; y a través del personaje, Hoffmann muestra su lado más irónico, sin miedo al rechazo social y mucho más melancólico; e indirectamente, experimenta la vida de un compositor realmente dotado (Chelsea, 2010: 12).

Asimismo, Schumann posee muchos rasgos en común con *Kreisler*: su inseguridad acerca de su propio temperamento, sus ideales y su amor por la literatura le llevó a buscar afirmación en un personaje de ficción. Ambos tuvieron problemas de negociación en los círculos sociales, adoraban a mujeres con mucho talento musical, lucharon contra viento y marea para defender la causa de la música, y temían el descenso final a la locura. En consecuencia, Schumann se identificaba con cada una de las caras de *Kreisler* (Idem: 22).

Los escritos de Hoffmann fueron muy influyentes y ayudaron a estandarizar la crítica musical, un ejemplo de ello es cuando afirma: “ sus ensayos sobre música, su apreciación intuitiva del viejo Bach, la comprensión del lado romántico de Mozart, y sobre todo la visión del Beethoven Titán, fueron una revelación para los músicos posteriores como Wagner y Schumann” (apud Chelsea,

2010: 13). La obras de Hoffmann son únicas en cuanto a equilibrio inusual entre la realidad e imaginación; de toques de humor e ironía, de lo grotesco y lo bello. El especialista Herbert S. Linderberger describe que “su excéntrico humor y el cultivo de lo absurdo, su intenso anhelo de un mundo imaginario ideal, la interacción constante entre lo real y lo fantástico – está estrechamente reflejado en sus escritos, no sólo en sus caracterizaciones, sino en la misma trama de su estilo” (Idem: 14).

La música de Schumann no sería lo mismo sin la guía espiritual de Hoffmann, proporcionando material literario para adaptarlo en música. Hoffmann pasó la mayor parte de su actividad creativa como literario, compositor, director y crítico musical. La faceta de crítico musical nos interesa ya que se le reconoce como el “primer clasicista de crítica musical de su tiempo” (Miller, 2001: 2). Los jóvenes compositores de la época como Schumann, Wagner o Berlioz recibieron influencias directas, pues la mejor actividad literaria de Hoffmann en la Alemania del s. XIX mantenía una conexión con la música que nunca antes había existido. Así que los artistas alemanes creativos optaron por la fantasía romántica o cuentos de hadas para un tipo de auto-expresión codificado, debido a la censura que sufría Alemania en aquella época (Idem: 3).

Características del proceso creativo de Schumann como los títulos literarios y descriptivos, o la técnica fragmentaria que deriva de su imaginación aparecen en el ciclo de una forma estrechamente ligada al pensamiento de Hoffmann; mientras que la colección del escritor está formada por pequeñas historias, las *Fantasiestücke* de Schumann son ocho pequeñas piezas musicales de carácter contrastante que analizaremos más adelante. Cabe destacar que el prefacio de las *Fantasiestücke* de Hoffmann explica aun más el significado del título: el dibujante y grabador francés Jacques Callot había capturado la imaginación de Hoffmann con su estilo fantástico tan característico, tal y como el propio Hoffmann describe de sí mismo: “...sus dibujos son sólo reflejos de todas las apariciones fantásticas, caprichosas, originadas y evocadas por la magia de su imaginación excepcional”<sup>10</sup>.

---

10 Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*, 1814: 3; apud Chelsea, 2010: 32.

## 2.2 Hoffmann y Schumann: Paralelismo.

Como ya sabemos, la admiración que Schumann profesaba por Hoffmann refleja similitudes dentro del proceso creativo. Dotado de un talento precoz, Hoffmann destaca como pintor, compositor y escritor. Colaboró en la famosa “Gaceta Musical” de Leipzig, donde aportó notables críticas, y con frecuencia se reunía con otros eruditos para expresar sus pensamientos como el desamor o el ocultismo (Cázares, 2012: 58-59), convirtiéndose en el líder del grupo que se denominó como “La Hermandad de San Serapión”, cuyo objetivo principal era destacar que “toda narración debía ser fantástica y despertar al lector el sensual espasmo que produce lo desconocido” (Ibid.). De este modo, Hoffmann se abstraía del mundo que le rodeaba, y encontraba en la locura y la fantasía el placer de poder reencontrarse consigo mismo. De entre sus escritos, destacan sus famosas colecciones de relatos cortos, donde refleja su doble personalidad a través de personajes imaginarios “que oscilan entre lo humano y lo sobrenatural” (Cázares, 2012: 59). No es de extrañar, que Schumann después de ilustrarse con la narrativa fantástica de Hoffmann compusiera obras con el mismo estilo literario, tal y como se observa concretamente en tres de sus ciclos de piano: *Kreisleriana Op.16*, inspirada en el excéntrico “Kreisler”, personaje de la *kreisleriana* de Hoffmann, un maestro de capilla que resultaba ser el auténtico doble literario de Hoffmann; *Nachtstücke Op.23* inspiradas en la colección de cuentos nocturnos de Hoffmann (*Nachstücke*), y basada en una premonición que Schumann describe a Clara en una de sus cartas: “He tenido un presentimiento (...) Mientras estaba componiendo veía continuamente procesiones fúnebres (...) y cuando había terminado, y estaba intentando pensar en un título, lo único que se me ocurría era “Fantasía Funeral”. ¿No es extraordinario?. Estaba tan conmovido con la composición que se asomaron lágrimas a mis ojos, todavía no supe el por qué, y parecía no haber razón para ello”<sup>11</sup>. Poco después recibe la noticia de la muerte de su hermano Eduard, y todo cobró sentido; y el tercer ciclo y objeto de este estudio: *Fantasiestücke Op.12*, cuyo título tomó prestado de la colección “*Fantasiestücke in Callots Manier*” de Hoffmann, una serie de cuentos llenos de fantasía y misterio publicados en 1814, donde el autor abusa de elementos fantásticos exaltando lo más profundo del Romanticismo alternando estrategias narrativas con cierta ironía. El relato fantástico encuentra su justificación frente a la problemática de la dualidad interior. Entre otros investigadores del siglo

11 Schumann, 7 Abril 1839, *Early Letters of Robert Schumann*, 1888: 289.

XX, el musicólogo Tzvetan Todorov describe el concepto de lo fantástico aplicado a la literatura llegando a la siguiente conclusión: “el hecho fantástico como consecuencia de una ruptura de las leyes que gobiernan el mundo natural ante la penetración de algo externo a dichas leyes, a lo que va unida la perturbación del personaje que vive esa experiencia, siendo compartida por el lector, figura clave en la clasificación de los textos como fantásticos”<sup>12</sup>. Schumann adaptó dichos recursos literarios en sus piezas de fantasía creando un estilo musical de profunda expresión emocional.

La literatura fantástica de Hoffmann, como anteriormente he mencionado, se expresa a través del género de la miniatura intentando producir un efecto en el lector, quien experimenta una sensación ambigua entre lo finito y lo infinito. (Mariño, 2009: 41). Sin duda, dichos elementos fantásticos van a influenciar en Schumann, en cuanto a composición de piezas breves dotadas de un carácter literario innovador, y cuya tensión creada entre la realidad y la fantasía, despiertan en el oyente una variedad de sensaciones o estados de ánimo que conforman la obra como unidad temática y formal. Hoffmann desarrolla una técnica narrativa y descriptiva, donde su habilidoso uso de la imaginación consigue hacer “verosímil lo inverosímil” (Idem: 44). El elemento fantástico refleja el lado oculto de la realidad, provocando en el lector un estado de “extrañeza” ante el mundo que le rodea. En definitiva, a través de la fantasía, el escritor crea un poder de liberación en el que “lo finito y lo infinito se funden en un Todo Imaginario” (Idem: 47, 52). Como ya sabemos, la figura de Hoffmann tuvo una influencia manifiesta en la vida y los pensamientos de Schumann, cuya visión del Romanticismo eleva a la música por encima de todas las artes: “música plenamente desplegada en su esencia, consistiendo ésta en la infinita nostalgia” (apud Fubini: 294). Se trata de la búsqueda de lo inalcanzable, un mundo distinto al que se accede sólo a través del concepto del Romanticismo como “una categoría universal del arte, y romántico es todo cuanto emana de las secretas fuentes del propio yo, de la naturaleza, que llega hasta el reino de lo infinito” (Ibid.). Una visión que comparte con otros contemporáneos como Schumann. Esto quiere decir que para ambos la música tenía un poder para evadirse del mundo real, como si el arte estuviera a medio camino entre el sueño y la realidad, implicando un mundo nuevo y diferente en el que reina la fantasía y donde el estado de ánimo alterna entre lo finito y lo infinito (Idem: 296). La música se observa como un medio de transporte hacia un mundo imaginario que consuela al artista de las “tristezas humanas”. Dicha visión nostálgica se puede apreciar en uno de los escritos de Hoffmann, cuando afirma: “¿Cuándo se ha preocupado un artista de la política (...)? El artista vive exclusivamente por y para

---

12 Todorov, 1975: 29; apud Santos, 2009: 852.

el propio arte. Sin embargo, una época dramática, fatal, lo agarró con mano de hierro y ahora el dolor le arranca acentos inusitados” (apud Fubini: 298-299).

Schumann también refleja su mundo imaginario en las *Fantasiestücke* cuando la dualidad de la personalidad del compositor aparece en cada una de las piezas: “la pasión y los sueños, el cielo y la tierra, provocando una tensión que parece no dejar de resonar, creando una sensación de incertidumbre que sólo la imaginación puede resolver (o no)” (Ibid.). Como consecuencia, nos introducimos en un reino ambiguo que deriva del pensamiento romántico de muchos artistas que idealizan la música y la utilizan como medio de expresión libre, donde los sentimientos no tienen límites y descubrimos su carácter universal: “solamente el sentimiento es creador y puede juzgar y comprender en su universalidad, la obra de arte” (Idem: 306). En consecuencia, aparece una visión fragmentaria y evocativa, “que tiende a captar las emociones de la música a través de la fantasía” (Ibid.), tal y como Schumann expresa mediante las *Fantasiestücke* y que analizaremos más adelante.

### 2.3 Schumann como crítico.

Además de en el ámbito musical, Hoffmann también fue una figura influyente en la faceta de Schumann como crítico musical. El compositor desarrolló una importante labor a través de su revista musical *Neue Zeitschrift für Musik* cuyo lema era: “el crítico debe estar adelantado a sus tiempos y preparado para luchar por el futuro” (apud Schonberg, 1970: 171). Al igual que en su música también pensaba en términos imaginarios y literarios para realizar sus escritos, los cuales se caracterizan por “su riqueza y variedad de temas y de sugerencias, por su estilo brillante y extravagante” (Fubini, 1988: 307). Además, muestra especial sensibilidad para la crítica siempre desde una perspectiva constructiva, valorando y comprendiendo las ideas de otros compositores contemporáneos.

Schumann como principal sucesor de Hoffmann, adopta los mecanismos del escritor en su música, especialmente en sus ciclos de piano: *Carnaval*, *Kreisleriana*, *Papillons* y especialmente en *Fantasiestücke* por motivos de este estudio. Todos los ciclos tienen una fuerte unión entre su dualidad natural y la literatura. Los personajes Florestan y Eusebius salen a relucir en este aspecto, cuyo resultado genera una sensación ambigua, basada en ideas contradictorias, pero que se unifican

para dar lugar a una entidad coherente (Idem: 308). De esta forma, se crea un lenguaje verdadero en cuanto a que “es capaz de expresar toda la gama de matices posibles, correspondiendo a cada expresión musical, una expresión literaria adecuada” (Ibid.). El filósofo Arthur Schopenhauer reafirma esta idea cuando escribe: “La música sería un arte bien pequeño si sólo resonara y no dispusiera de un lenguaje ni de unos signos para indicar los estados de ánimo!” (apud Fubini: 308). Incluso el propio Schumann, también escribía acerca de la expresión de sentimientos a través de la música: “Los hombres poco refinados no suelen captar de la música carente de texto más que dolor, alegría o dulce melancolía, no son capaces de percibir los matices más finos que presentan las pasiones, como son la cólera, el arrepentimiento, los instantes de intimidad familiar, el bienestar, etc.; por ello resulta difícil comprender a maestros como Beethoven o Franz Schubert, que contaron con el don de traducir a la lengua de los sonidos cada momento vital”<sup>13</sup>.

Según el musicólogo Enrico Fubini la crítica romántica tiene su origen en la literatura, y se basa en un análisis alejado de aspectos técnicos a favor de una visión más espiritual, donde a través de la música se puede percibir el concepto de lo infinito, lo inalcanzable, como una invitación al sueño. (Fubini, 1988: 305). De este modo, la crítica romántica se concibe como “la intensa participación de aquel que siente el placer en el deseo de llegar a la unión con el creador de la obra de arte; la cual ejerce una función catalizadora hacia un mundo diferente, lejos de la realidad” (Ibid.). El autor David Ferris describe el concepto de una forma similar cuando afirma que la crítica romántica se basa en una impresión subjetiva a través de una ingeniosa imaginación, fuera de las normas tradicionales (Ferris, 2000: 306). En este aspecto, la crítica musical de Schumann se centra en rasgos formales debido a que renueva las viejas formas para dar lugar a otras nuevas, un reflejo del espíritu revolucionario y la genialidad del compositor. Fubini expone dicha idea cuando explica que “los análisis rigurosos y ciertamente ejemplares de obras como la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, ponen de relieve la estructura e innovaciones formales que contrastan con la de otras obras precedentes”. Como resultado se establece la unidad orgánica de la obra ante el aparente desorden formal (Fubini, 1988: 309). Sin embargo, en ocasiones las críticas del compositor se percibían como si estuvieran pasadas de moda como se puede observar en un escrito sobre la *Sinfonía en Sol menor* de Mozart, donde la calificaba como una obra que “únicamente transmitía gracia y encanto”, sin preocuparse por las cuestiones técnicas personales del compositor. Rosen señala que el musicólogo Hermann Abert en su biografía sobre Mozart (1919) calificó dicho pensamiento como

---

13 Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 1854; apud Fubini: 309.

“escandaloso”; pero este hecho no significa que Schumann no apreciara el talento del compositor, sino que ofrece una nueva visión sobre la música desde una perspectiva más espiritual (Rosen, 2010: 29-30). Dicho de otro modo, se basaba en traducir los valores musicales en valores humanos en contraposición a la crítica que se centraba en el virtuosismo y la superficialidad (Fubini, 1988: 310). Según la descripción de Fubini se trata de un proceso alejado de “cualquier esquema lógico o preconcepto formal o estilístico, por cuanto que la música es una apelación directa a nuestro corazón” (Idem: 306-307). En palabras del propio Schumann: “La elevada misión de la música es iluminar las profundidades del corazón humano”<sup>14</sup>.

---

14 Schumann, *On Music and Musicians*, 1983: 38.



## Capítulo 3 - *Fantasiestücke Op.12*

### 3.1 Introducción.

Es una colección de piezas breves compuesta en 1837 con notables influencias de E. T. A. Hoffmann, uno de sus autores literarios favoritos, y con el que se sentía profundamente identificado. Aunque fue dedicada a Ana Rowena Laidaw, una pianista escocesa que Schumann conoció en un concierto en Leipzig, se demuestra que realmente pensaba en su amada Clara Wieck, ya que se observa en varias ocasiones el “Motivo de Clara” que analizaremos más adelante. Como ya sabemos, Schumann tituló el ciclo inspirado en la colección de novelas de Hoffmann *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814), cuya técnica narrativa adaptó en música convirtiendo su proceso creativo en un lenguaje musical muy particular. Los personajes Florestan y Eusebius están muy presentes durante toda la obra, proyectando la dualidad de la personalidad del compositor: Florestan, el lado pasional y extrovertido; y Eusebius, el lado soñador e introvertido. Ambos personajes actúan de manera individual o estableciendo un diálogo a través de las piezas<sup>15</sup>. Cada pieza define un estado de ánimo, que Joan Chissell describe como: “ideas o imágenes mentales, completas en sí mismas, escritas como él admitió, “en el impulso del momento” (Chissell, 1948: 95). Por otra parte, Rosen describe una serie de elementos comunes relacionados con el método de composición de Schumann, haciendo hincapié en los motivos melódicos, rítmicos y armónicos que proporcionan incoherencia y ambigüedad, posiblemente debido a la ansiedad que le suponía su enfermedad mental. Se trata de pasajes en los que se interrumpe la lógica musical (Orr, 1998: 6). En el ciclo se aprecia el uso de procedimientos del Romanticismo literario alemán: “el fragmento y el enigma” (Schneider, 2002: 39); y cada fragmento representa una pieza de diferente carácter reflejando la profunda fusión entre música y poesía (Idem: 44). Un diario musical con el que Schumann nos invita a soñar.

---

15 Schumann, *Fantasiestücke Op.12*. In G. Henle Verlag (Ed.) , 2004.

### 3.2 Proceso de composición fragmentario.

La producción pianística de Schumann, se caracteriza entre otros aspectos por su variedad rítmica, texturas complejas y de extraordinaria sutileza, representando un tipo de música muy personal y descriptivo. La gran influencia literaria que desprende y su habilidosa imaginación provocan una fusión muy atractiva entre música, personalidad y literatura. La ley de Schumann es adaptar las técnicas literarias en música, originando un lenguaje particular y simbólico, siendo el ciclo de piano *Fantasiestücke Op.12* un claro ejemplo de ello. La interpretación que demanda debe ser de gran variedad sonora, transmitiendo con claridad los diversos estados de ánimo con respecto al estilo de cada pieza; sin olvidar la lectura detallada que requieren todos los elementos que constituyen su proceso creativo, teniendo en cuenta que Schumann sabía exactamente lo que deseaba expresar y cómo decirlo. De hecho, el propio compositor escribía sobre la cuarta pieza del ciclo (*Grillen*), acerca del pasaje de vals que comienza en el cp. 26 (ver ej. 21): “Notar la diferencia y la digitación, y el salto exhuberante de Florestan claramente expresado por la posición de la ligadura que separa el segundo compás del tercero. Es tan poco común y fantástico; lo otro es muy vulgar! (apud Davies, 1910: 494). Schumann pensaba que la música reflejaba la vida, pero también creía que debía tener sentido por sí misma, como una “automática entidad musical” (Daverio, 1997: 131). También cabe destacar que Schumann heredó de Beethoven la imaginación orquestal, como uno de los mecanismos de composición (Schonberg, 1970: 171).

En el ciclo fluyen rasgos de preocupación y exaltación, y a través de las pequeñas piezas, revela confesiones fragmentarias que construyen el diario de un hombre que necesita expresar sus inquietudes. En un escrito de juventud, el propio compositor decía: “Tengo don para la fantasía, pero no soy un pensador profundo. Si es que “soy” poeta – ya no puedo hacerme poeta - el tiempo lo decidirá. Lo raro es que en cuanto mis sentimientos alcanzan su tono más alto, tengo que dejar de ser poeta; no puedo nunca, en esos casos, llegar a pensamientos concordantes” (apud Coss, 1959: 73); una demostración más de la estrecha relación que mantiene con la literatura.

Según Fanny Davies, Schumann fue un pionero en crear una música tan íntima y descriptiva, un nuevo género musical muy ligado a la literatura. El propio compositor, relataba historias en música sobre temas como: la sociedad de su época, personajes retratados, pensamientos,...siempre en un sentido espiritual y emocional (Davies, 1910: 493). Los pasajes tan descriptivos están relacionados

con el subconsciente, rasgo característico del compositor que se observa en muchas de sus cartas a Clara, como por ejemplo, cuando le relata el placer que le provoca descubrir el significado de una composición, o el sentimiento que le produce incluso después de terminarla: “Todo lo que sucede en el mundo me afecta, y pienso en ello de mi propia manera: política, literatura, gente; y después de eso, todo busca encarnarse en música para encontrar la salida. Todo lo típico de mi época me impresiona, y tengo que expresarlo en Música. Yo no reflexiono sobre todo esto, no me doy cuenta conscientemente mientras compongo; sólo me doy cuenta después”<sup>16</sup>.

Por otra parte, Daverio afirma que es de los pocos compositores románticos que emplea con éxito el uso de alusiones de una forma sistemática; y añade una visión historicista: “si el oyente asocia una citación con una historia o época particular, la yuxtaposición del pasado y el presente incrementa la conciencia de distancia entre los dos” (Daverio, 1997: 59). Del mismo modo que Daverio relaciona una serie de mecanismos innovadores con sus ciclos de *Lieder*, se pueden aplicar también a sus ciclos de piano, como en las *Fantasiestücke Op.12*, donde se observan repeticiones motivicas o melódicas, una técnica empleada por el compositor para que al oyente le resulte familiar y pueda apreciar los diferentes estados de ánimo que aparecen durante toda la obra.

Según Hinson, la producción pianística del compositor presenta una mezcla única de cualidades: épica, lírica y dramática, por lo que “su música está llena de inspiración extra-musical, y con su empleo colorista amplía en gran medida la posibilidades, trasladando los límites más allá de lo que entonces parecía posible” (Hinson, 1988: 7). El gusto de Schumann por el uso de motivos o ideas “abiertas-cerradas” (apud Rosen, 1995: 51) al mismo tiempo le llevó a desarrollar una técnica de composición especial en muchas de sus piezas, tal y como se observa en *Warum?* (ver ej. 16), donde ya en los primeros cuatro compases se aprecia con claridad una frase que tiene inicio y final inconcluso.

Como anteriormente he citado, Schumann encuentra su propio estilo en las formas musicales breves, instantes en los que logra expresar sensaciones precisas, dándole mayor importancia a la armonía que a la melodía, gracias a su nueva visión estética de buscar la libertad expresiva alejada de las viejas formas convencionales. En definitiva, Schumann se convierte en el creador de una música reflexivo-fragmentada determinada por composiciones que ya no describen una única característica estructural y narrativa, sino que brillan en diversas constelaciones (o fragmentos)

---

16 Schumann, *Early Letters of Robert Schumann*, 1888: 270.

(apud Geck, 2013: 3). Asimismo, se aprecia un sentimiento de incertidumbre causado por la técnica fragmentaria de composición que desarrolla. A continuación señalo algunos aspectos importantes para su mayor comprensión. Una serie de rasgos rítmicos, métricos, tonales y melódicos importantes, que determinan su propio lenguaje musical, de tal forma que debemos de considerar estos aspectos para realizar una buena interpretación.

Las relaciones tonales de *Fantasiestücke Op.12* son parte de los elementos que constituyen las técnicas de construcción formal de la obra, dando una sensación ambigua, mediante la creación de líneas melódicas que se desarrollan a través de texturas complejas entre las voces intermedias que implican secuencias cromáticas, manteniendo un esquema armónico estable a través de las mismas, y que sirve de impulso y prolongación de las cadenas secuenciales, y soporta las tensiones armónicas que se originan en el transcurso del discurso melódico (Inman, 2012: 4).

A nivel armónico, es habitual el uso de acordes de séptima disminuida en algunos pasajes, y niega la sensación de tónica, creando tensión armónica y ese sentimiento de indefinición. (Idem: 6)

En muchas ocasiones, usa líneas melódicas dobles que aportan algo de alivio a la inestabilidad que provocan las complejas texturas entre las voces intermedias. Otras veces, alterna la voz principal con las voces cruzadas, provocando un sentimiento de ansiedad (Idem: 8). Asimismo, el compositor utiliza una serie de elementos rítmicos que derivan en una confusión rítmica creada por fragmentos irregulares, contrapunto, o un estilo polifónico que evita lo previsible (Idem: 10). En relación al uso de elementos rítmicos, destaca la polifonía rítmica; ritmos sincopados irregulares; ritmos cruzados, y especialmente las divisiones métricas que Schumann empleaba, aportan una sensación de ambigüedad rítmica, y por consiguiente, ese estado de inestabilidad que Schumann busca, en ocasiones. Es decir, el intérprete debe captar cada sensación que provocan los cambios de métrica, pues sólo de este modo logrará una buena interpretación. Dichos aspectos rítmicos como la diversidad de ritmos, pasajes contrastantes, ritmos entrecruzados, etc. nos dan una idea de lo mucho que significa la pulsación rítmica, sin la que no seríamos capaces de interpretar con claridad, necesitamos de un ritmo interno preciso para que la música no pierda continuidad, de lo contrario, el resultado es “desvitalizar la música en su propia esencia” (Deschaussées, 2009: 59). Una vez más, esto se puede aplicar a las *Fantasiestücke Op.12*, pues debemos prestar mucha atención a dichos elementos rítmicos, para establecer unidad y equilibrio ante la aparente indefinición causada por la forma fragmentaria, y en consecuencia, poder sentir e interiorizar el discurso musical. Según Harold Krebs, los recursos que utiliza en sus composiciones e incluso en los bocetos originales de

las mismas, implican una intención de crear “conflicto métrico” que deriva en una sección contrastante, y que actúa como método de unión de dichas asociaciones<sup>17</sup>. En definitiva, la sensación de incertidumbre que origina la forma “fragmentada” se establece mediante una serie de elementos que actúan dentro del proceso creador de cada pieza individual (o fragmento). En consecuencia, se origina unidad a partir de cada uno de los fragmentos independientes, una entidad fragmentaria que nos muestra la visión de un compositor romántico en esencia.

Los elementos de articulación también son importantes para realizar un fraseo coherente, mostrando en cada momento el sentimiento específico expresado por los cambios de escritura que realiza el compositor. Aquí cobran sentido los contrastes legato-staccato de los que abusa el compositor (ej. *Grillen* o *Fabel*), así como también las frases líricas que incitan a la reflexión más íntima (ej. *Des Abends* o *Warum?*). Otro rasgo importante de la música de Schumann, es el uso de acentos en partes débiles, que “parecen desvirtuar el ritmo natural, implicando una sensación de angustia, un sentimiento de inestabilidad debido a la incesante búsqueda de la perfección” (Deschaussées, 2009: 72).

Los aspectos de dinámica también interesan para una mayor comprensión de su música, ya que los signos “*mf*” o “*f-ff*” expresan su lado ferviente y pasional representado por uno de sus dos alter ego: Florestan. Y por el contrario, el rango de “*p-pp*” lo utiliza para expresar su lado más soñador, a la manera de Eusebius. Además, indicaciones como los “*sf*” inesperados, también contribuyen a darle forma y sentido a la frase. Esto implica “dosificar la fuerza para conseguir un equilibrio sonoro”, teniendo en cuenta la intensidad del contenido expresivo de la obra en cada pieza (Idem: 97).

Rosen destaca una serie de elementos importantes como medio de expresión en la música de Schumann: la técnica de la repetición, los contrastes y lo que denomina como “superficies estáticas”, que provocan un efecto específico, “de fuerza mayor”. Tal es el caso de algunas piezas como *Aufschwung* o *In der Nacht*, que comienzan con un nivel de tensión tan alto que resulta casi imposible cualquier incremento. Esto se debe al material rítmico empleado por el compositor: ritmos cruzados, ritmos a contratiempo, motivos repetitivos,...que suelen seguir con secciones contrastantes, mediante pasajes más líricos y tranquilos a modo de reflexión, como sucede en la parte coral de *Traumes Wirren* (ver ej. 31) o el diálogo amoroso que se aprecia en la sección lírica central de *In der Nacht* (ver ej. 25). Se trata de “escenificar una situación de sentimientos enfrentados” (Florestan/Eusebius) que a través de una forma ambigua establece unidad coherente a

---

17 Krebs, 1997: 35-54; apud Inman, 2012: 17-18.

la obra. Sin embargo, no sólo el ritmo es importante para crear dicha situación, existen otros elementos como la variedad armónica, los cambios de tesitura o los contrastes dinámicos; los cuales aparecen combinados, de forma individual o incluso mediante la técnica de la repetición también resultan determinantes (Rosen, 2010: 111). Sin embargo, Rosen ya señala como antecesor de la técnica de repetición a Schubert, ya que en su música se puede apreciar el incremento de tensión causado por la reiteración, implicando un “crescendo gradual”, al que añade un acompañamiento insistente para crear tensión y drama de una forma ininterrumpida, como por ejemplo en su Sonata en Si bemol Mayor (Idem: 112). Del mismo modo, Schumann también usa aumentos de intensidad en muchas de sus obras, incrementos de tensión que pueden ser repentinos, dramáticos e incluso en ocasiones, exagerados. (Idem: 113).

Los tempos también deben de tenerse en cuenta para poder transmitir con claridad y precisión el hilo musical, elementos como la sonoridad, la pulsación rítmica, los matices e incluso la respiración son determinantes para una buena ejecución. Sin embargo, opino que cada intérprete debe de encontrar su propio tempo, siempre dentro de los límites establecidos, y según las posibilidades técnicas de cada uno. Me viene a la memoria el reconocido pianista Claudio Arrau, quien realizó interpretaciones maravillosas sin necesidad de cumplir a raja tabla con las indicaciones de metrónomo, y no por ello dejó de ser un gran artista, interpretando una gran variedad de obras llenas de una riqueza lírica y sonora singular. Es muy probable que ello no fuera por razones técnicas, sino por su visión personal de cada obra.

Para el intérprete de la música de Schumann, es fundamental comprender cada uno de los elementos descriptivos que determinan la obra, tanto a nivel técnico como emocional. El músico experimenta emociones inexplicables, causadas a través de elementos como la variedad armónica, los ritmos contrastantes y la imaginación que desarrolla de un modo que roza lo sublime. Al igual que el poeta se expresa con palabras, Schumann transmite sus inquietudes y pensamientos mediante un lenguaje musical propio, cuya fusión entre fantasía y literatura lo define como un músico romántico por excelencia. Según afirma F. E. Kirby, los ciclos de piezas de carácter de Schumann son su gran contribución musical, y describe los elementos que las constituyen: “simplicidad de forma, el ritmo ternario que se observa en la mayoría de las piezas, el lirismo prevaleciente y el aspecto colorista de los cambios armónicos”; así como también “la intención descriptiva de expresar a través de alusiones extra-musicales” (apud Inman, 2012: 12-13). En definitiva, dentro del proceso fragmentario de Schumann existen una serie de elementos característicos que incitan al oyente a

imaginar más allá de la música en sí misma y adentrarse en un mundo donde reinan las contradicciones y la ambigüedad. Un permanente estado de incertidumbre con el que Schumann juega para engañar al oyente e invitarle a participar.

### 3.3 Florestan y Eusebius.

Los dos alter ego de Schumann lo convierten en un músico romántico por excelencia, y para entender verdaderamente su música, necesitamos estudiar a fondo los dos personajes imaginarios que corresponden a su propia personalidad dual: Florestan y Eusebius. Se trata de un conflicto interno provocado por la continua presencia de dicha dualidad en su vida personal y musical. Es un juego de fuerzas contradictorias que actúan en el proceso creador de la obra y la unifican, exigiendo al intérprete un estudio detallado de los aspectos que contribuyen a crear la forma. A grandes rasgos, la dualidad es una característica del Romanticismo alemán que plasman muchos autores literarios en sus obras, como es el caso de Jean Paul Richter (*Die Flegeljahre*) o E.T.A. Hoffmann (*Die Serapionsbrüder*), lo que provoca un gran impacto en Schumann y que posteriormente refleja en muchas de sus obras.

Existen varias hipótesis sobre el origen de los nombres de la dualidad natural del compositor: Florestan, refleja el lado pasional y extrovertido de Schumann (creado el 8 de Junio de 1831); mientras que *Eusebius* muestra el lado más soñador e introvertido (creado a principios de Julio de 1831). Ambos personajes, aparecen por primera vez en la famosa crítica que Schumann hace en su revista musical (*Neue Zeitschrift für Musik*) sobre las *Variaciones Op.2* de su admirado Chopin en 1831, donde Eusebius declara: “Quitaros los sombreros, señores. ¡He aquí un genio!” (apud Honolka, 1983: 270).

La primera posibilidad con respecto al origen del nombre de Florestan se descubre a través de la ópera “*Fidelio*” de Beethoven, donde Florestan representa a un héroe preso en una mazmorra, hambriento y a punto de morir. Pero es salvado por su mujer Leonora, disfrazada de un hombre llamado Fidelio. La hipótesis se sostiene debido a una carta que Schumann escribió a su amada Clara Wieck que data de 1837: “...adiós, mi Fidelio, permanezca tan fiel a su Robert como Leonora era a Florestan” (apud Zani, 1988: 2). Otra hipótesis explica el posible origen del nombre de Eusebius, cuando Schumann componía su pieza “*Abelardo*” tras haber leído historias eclesiásticas.

Eusebius fue un mártir cristiano, y tal vez el interés de Eusebius por el martirio y el sufrimiento tenga relación directa con las facetas suicidas de la personalidad del compositor (Sams, 1967: 131-134). Por otro lado, el día de San Eusebius (14 Agosto) precede inmediatamente al día de Santa Clara, lo que Schumann revela en una carta a Clara con fecha de 27 de Mayo de 1831: “ No olvides comprobar el calendario una y otra vez, cuando Aurora vincule tu nombre con el mío” (Ibid.).

La tercera posibilidad sobre el origen de ambos personajes, surge porque es muy probable que Schumann tuviera contacto con *Peri Musike*, obra del neoplatonista Aristóteles Quintilianus (siglo III A. C.) donde utiliza los nombres de Florestan y Eusebius, y establece una relación entre la música, las matemáticas y los fenómenos naturales, asunto que interesaba mucho a Schumann en sus años de estudios en Leipzig. Dicha dualidad innata en Schumann, crea una unidad a partir de la fragmentación debida a las fuerzas contradictorias de su personalidad (Ibid.).

Sin embargo, además de los dos alter ego, Florestan y Eusebius, parece que el compositor utilizaba de manera eventual un tercer personaje: Meister Raro, quien nace de la mezcla de ambos y actúa como mediador entre los caracteres opuestos de los mismos, dando lugar a la unión más elevada, tal y como Schumann relata: “ Florestan y Eusebius forman mi dualidad natural; me gustaría que ellos se fundieran en el hombre perfecto, Raro”<sup>18</sup>. Inicialmente, aparecía representando por su maestro Friedrich Wieck como fuente de sabiduría. Pero desde que su amistad se deteriora debido a la oposición de Wieck por la relación amorosa con su hija, modificó su papel por otro más independiente. Más adelante, cuando declaran abiertamente su amor, el personaje de Meister Raro desaparece por completo. Además, existe también la hipótesis de que dicho personaje surge a partir de la unión entre la última sílaba del nombre de Clara y la primera de Robert: ClaRARObert (Ibid.). Debemos reconocer que ante caracteres opuestos, se esconde un perfecto equilibrio entre los personajes que reflejan la dualidad natural del compositor: “Schumann no suplía a Florestan y Eusebius, sino que convivía con ellos” (Ibid.).

---

18 Schumann, 14 Septiembre, 1836; apud Stork, *The Letters of Robert Schumann*, 1971: 58.



### 3.4 “Motivo de Clara”:

Dentro de las *Fantasiestücke Op.12*, existen indicios para establecer una asociación entre diversos motivos melódicos con el “Motivo de Clara” que Schumann utilizó como mensaje oculto en muchas de sus obras. Merece la pena una explicación, antes de analizar de manera más detallada cada una de las piezas que componen el ciclo.

Musicólogos especializados en Schumann han elaborado varias hipótesis para la identificación del “Motivo de Clara”. Con frecuencia, el compositor utilizaba siglas o mensajes encriptados como uno de los elementos en el proceso de composición. Tal es el caso de las *Variaciones ABEGG*, construida sobre las siglas a-b-e-g-g, el apellido de una mujer que había encontrado en un baile de máscaras, Meta Abegg<sup>19</sup>. Sin embargo, parece que no tiene un proceso específico de asociación, aunque supone un importante significado con respecto a su existencia (Orr, 1998: 10). Robert Schaufller, identificó dicho motivo en la *Fantasia Op.17*, obra mediante la que Schumann mostraba un gran sentimiento hacia Clara. Se trata de un motivo descendente de cinco notas<sup>20</sup>.



(Ejemplo 1: “Motivo de Clara” sugerido por Schaufller)

19 Sams, *Schumann and the Tonal Analogue*, 1969:70; apud Orr, 1998: 10.

20 Schaufller, *Florestan: The Life and Work of Robert Schumann*, 1945: 297; apud Orr, 1998: 11.

El tema de Clara es presentado en el inicio de la *Fantasie* mediante las octavas de la mano derecha (Ibid.).



(Ejemplo 2: Inicio de *Fantasie Op.17*, cp. 1-7)

Por lo tanto, al motivo de Clara se le atribuye un significado afectivo, que por regla general aparece en las líneas melódicas. Roger Fiske, añade otro motivo al anterior, complicando más la cuestión; y al igual que Schauffler, sugiere que era un motivo prestado de la propia Clara<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Fiske, "A Schumann Mystery", 1964: 576; apud Orr, 1998: 14.



(Ejemplo 4: “Motivo de Clara” sugerido por Bodky)

Eric Sams, resume las visiones de Schauffler, Fiske y Bodky como “ impresiones subjetivas, fragmentarias, y aparentemente contradictorias”<sup>22</sup>. Además, muestra el esquema que resulta de la unión de las diferentes sugerencias, como partes de una idea melódica simple (Ibid.).

22 Sams, "The Schumann Ciphers", 1966: 395; apud Orr, 1998: 17.



(Ejemplo 5: Unificación del “Motivo de Clara” sugerido por Sams)

### 3.5 Análisis Estético y Formal.

#### I - *Des Abends* ( *Atardecer* ):

Schumann le puso el título a la pieza tras haberla compuesto. Escrita al modo de Eusebius reflejando el lado soñador del compositor, y cuya intención es describir una “imagen agradable del atardecer”. La indicación de carácter “*Sehr innig zu spielen*” ( para tocar muy íntimamente) implica un modo de interpretar íntimo y poético, lo que le da a la pieza una bonita y agradable sensación.

Es una pieza monotemática, de carácter plácido y sereno, cuya estructura es relativamente simple. La melodía, que se desarrolla en la tonalidad de Re bemol M, se muestra incrustada sobre un ritmo atresillado inquieto pero continuado, formando un polirritmo que sugiere ambigüedad debido al acompañamiento fluido formado por arpeggios de acordes incompletos, se trata de un recurso que crea confusión rítmica, muy propio de Schumann, haciendo que el compás binario (2/8) parezca ternario (3/8). Para conservar el compás binario, el ritmo ternario de la mano izquierda debe mantenerse estrictamente, y evitando el rubato excesivo, sin romper la fluidez del discurso melódico. Así como también, usar una digitación que permita ejecutar un buen legato , y realizar los contrastes dinámicos de una manera sutil, resultando un fraseo lírico y suave.

El tema A se observa en los ocho primeros compases, cuyo motivo melódico principal se aprecia en los cuatro primeros compases: el “Motivo de Clara”, que a excepción del tercer compás donde pierde el la bemol, se puede ver claramente el motivo en la línea melódica descendente y ascendente que realiza la voz superior:

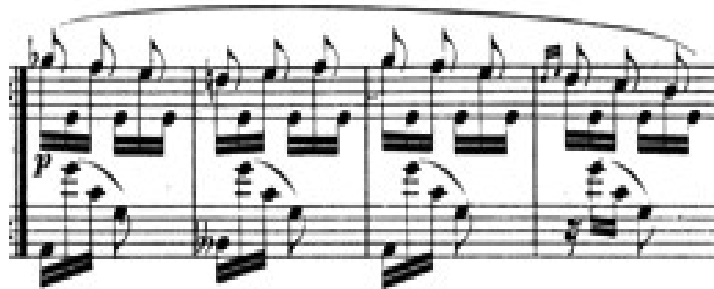


(Ejemplo 6: *Des Abends*, Tema A, cp. 1-4)



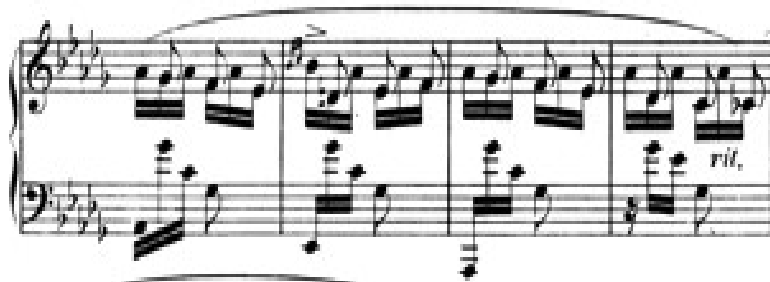
(Ejemplo 7: Comparativa del “Motivo de Clara” entre *Des Abends*, cp. 1-2 y *Aufschwung*, cp. 1)

En el compás 17, aparece una pequeña variante del tema A, en la tonalidad de la dominante: La bemol Mayor (Tema A': cp. 17-24).



(Ejemplo 8: *Des Abends*, Tema A', cp. 17-20)

Como un claro ejemplo de textura que deriva del tema A' , se observa el eco que describe la voz superior una octava más grave en el pasaje comprendido entre los compases 21-25, y 59-62. De este modo, se aprecia el motivo melódico retrasado por causa del ritmo ambiguo que sugiere dicho desplazamiento melódico:



(Ejemplo 9: *Des Abends*, cp. 21-25)

Rosen habla acerca de este rasgo característico de Schumann, explicando que es un tipo de rubato escrito que el compositor tomó prestado de compositores anteriores, y afirma que “ nada demuestra mejor que los cuatro compases comprendidos entre el 21 y 24 de “*Des Abends*”, cómo ciertos aspectos de interpretación han sido integrados en la estructura. Son un ejemplo de que los músicos de los siglos XVIII y XIX, llamaban *rubato* a lo que era una forma expresiva de ornamentación, un retraso de la nota melódica hasta después de haber tocado el bajo” (Rosen, 1998: 35).

Una atrevida modulación a la dominante de La bemol Mayor, destaca en el compás 25, donde comienza el Tema A", en lugar de establecer la esperada cadencia, un recurso típico en Schumann (Tema A" : cp. 25-38).



(Ejemplo 10: *Des Abends*, Tema A", cp. 25-26)

En la segunda sección, los Temas A y A' ( cp. 39-76), se repiten exactamente como en la primera parte, seguida de una pequeña Coda basada en el tema principal (cp. 77-88), retornando a la tonalidad inicial de Re bemol Mayor, dejando una agradable sensación de bienestar. La última nota de la mano derecha debería de sonar como una campana lejana. Otro aspecto a destacar de esta pieza, es el registro. Tal y como se puede observar en el tema inicial, el pulgar del acompañamiento arpegiado de la mano izquierda siempre se cruza por encima de los repetidos saltos inferiores que realiza el pulgar de la mano derecha. Y dicho acompañamiento un tanto incómodo, exige una ejecución cuidadosa, sin hacer acentos innecesarios por causa de los saltos, y debe permanecer oculto tras la profunda línea melódica.



En definitiva, la imagen de una tranquilo atardecer: la naturaleza en reposo. Una pieza que demanda un sonido que exprese la máxima musicalidad.

**FORMA: A A'- A A' Coda.**

**A = 1-16   A' = 17-38   -   A = 39-54   A' = 55-76   Coda = 77-88**

## **II - *Aufschwung* (Elevación):**

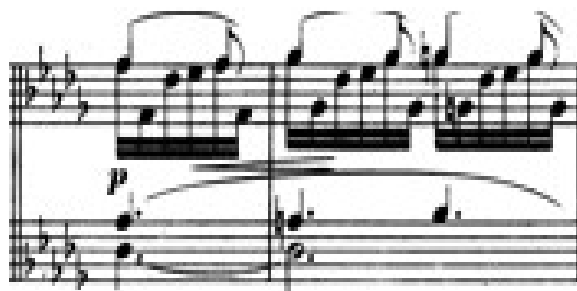
Schumann concibió esta pieza como una representación a la manera de Florestan, un estado enérgico y determinado, “ a la altura de sus pasiones”, cuyo carácter es virtuoso y excitante. El compositor hace uso de todos los recursos de la técnica del piano: abundancia de ritmos cruzados, contrapunto melódico y armónico,... para resaltar el contraste entre los temas melódicos. Destacan tres temas principales que se desarrollan de forma simétrica en cuanto a estructura temática y formal. Pero se crea una relación tonal ambigua, otro recurso típico en Schumann, implicando una sensación de incertidumbre que caracteriza la pieza.

Comienza el Tema A durante los ocho primeros compases en la dominante de la tonalidad principal, Fa menor (cp.1-8). Destaca como elemento rítmico importante, la hemiolia que se produce ya en el tema inicial, y en otros pasajes de la pieza. Los cuatro primeros compases se manifiestan claramente con el ritmo original de 6/8, pero en los compases 5-6 parece cambiar para una métrica de 3/4 debido a la contradicción que provoca la melodía. También se observa un estilo homofónico.



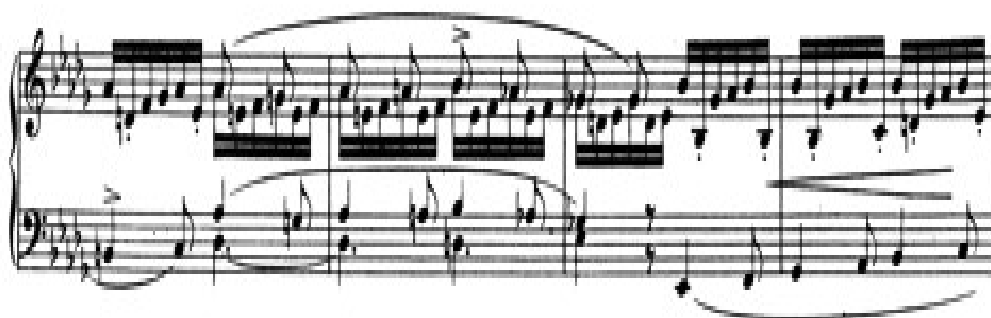
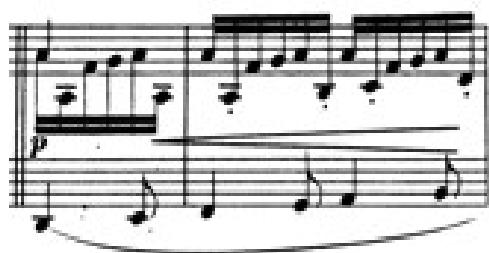
(Ejemplo 11: *Aufschwung*, Tema A, cp. 1-8)

Sin embargo, el desarrollo tonal se aprecia un tanto indefinido, puesto que la cadencia esperada no aparece y en su lugar, se produce una cadencia sobre la tonalidad de La bemol Mayor. Y le sigue el Tema B en el compás 16, sin pausa y a mitad del compás, un recurso interesante que implica una nueva visión de la textura (contrapunto) y dinámica de las frases. También modula a la tonalidad de Re bemol Mayor, lo que provoca la sensación de que parezca sonar como subdominante. Más adelante, se repetirá en la tonalidad de La bemol Mayor (cp.123).



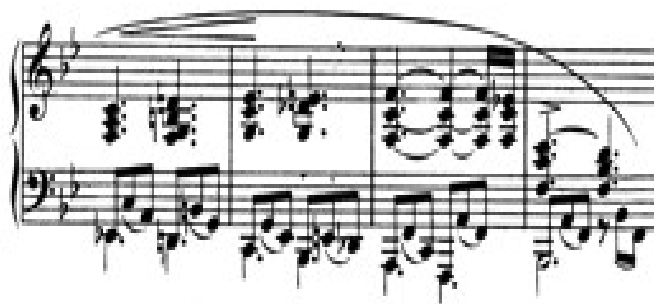
(Ejemplo 12: *Aufschwung*, Tema B, cp. 16-17)

Además, se aprecian líneas melódicas en el tenor que transcurren en paralelo a la melodía que se va formando con la primera y penúltima notas de cada grupo de semicorcheas en la voz superior, pero cada vez van ganando protagonismo (cp. 20-22 y cp. 126-128); y que luego le sigue la línea melódica del bajo (cp. 22-24 y cp. 128-130). Sin olvidarnos de los ritardando al final de algunas frases (ej. cp. 52-53), o para reforzar el clímax (cp. 48-49), y aunque algunos no están escritos, deben de realizarse para conseguir el efecto que el compositor suscita. Un caso similar con ritmo de hemiolia, sucede en el pasaje comprendido entre los compases 24-31: la línea melódica del bajo que después sigue en el tenor se observa en una clara medida de 6/8, pero en la melodía en la voz superior cambia el ritmo y hace los grupos de semicorcheas atresillados, pareciendo una medida de 4/4, y anticipando las notas sol – la – lab a la melodía del tenor. Lo mismo sucederá en los compases 130-137.



(Ejemplo 13: *Aufschwung*, cp. 24-29)

El tema C aparece en el compás 53, y es la única sección que no tiene la estructura anacrúsica en las frases. Contrasta tonalmente modulando a Si bemol Mayor, y se caracteriza por desarrollar una textura claramente contrapuntística, que poco a poco se va intensificando y variando de registro y articulación en las frases. Primero, se observa un estilo imitativo, con el acompañamiento de la mano izquierda realizando una especie de eco de la melodía principal de la voz superior (desde el clímax en cp.49 del Tema B hasta cp.60); después aparecen melodías en paralelo entre ambas voces que ascienden y descienden incrementando la intensidad poco a poco (cp.61-84) mediante cambios de registro y articulación.



(Ejemplo 14: *Aufschwung*, Tema C, cp. 53-60)

De este modo, se establece un diálogo entre los motivos melódicos de las voces, que originan continuidad y diversidad a la pieza. Asimismo, se produce un aumento progresivo de tensión armónica a partir del compás 93 hasta la re-exposición del tema inicial ( cp.114).



(Ejemplo 15: *Aufschwung*, cp. 93-97)

La forma debe considerarse como Rondo - sonata; sin embargo, el carácter de la pieza a nivel tonal difiere del modelo, ya que no implica el desarrollo tradicional. Destaca como la pieza más característica del estilo de Schumann a nivel estético, ya que es la pieza que contiene más contrastes temáticos, de texturas y de estados de ánimo.

A nivel de interpretación, requiere una ejecución hábil, por ejemplo, ya en el tema inicial con las octavas y las décimas en posiciones incómodas. El acompañamiento de acordes y melodías subyacentes también es esencial, pues se muestra una aproximación imaginativa del carácter de la pieza.

**FORMA: A B A C A B A**

**A= 1-16 B = 16-40 A= 41-52 C = 53-114 A= 115-122 B = 123-146 A= 146- 154**

### **III - *Warum?* (¿Por qué?):**

Tal y como el título sugiere, la tercera pieza de la colección representa una reflexión a la manera de Eusebius sobre los excesos de Florestan en la pieza anterior ( *Aufschwung*). Cuestiona una y otra vez dotando a la pieza de gran lirismo, con sutiles matices entre las voces que requieren un buen sentido del rubato durante el transcurso de la pieza. Al igual que en *Des Abends*, la pieza es monotemática y está en la tonalidad de Re bemol Mayor; pero el desarrollo quizás está un poco más elaborado, a pesar de la brevedad de la misma.

El tema principal (Tema A) fluye en la tonalidad de RebM , pero de un modo ambiguo a nivel tonal, pues no se aprecia con claridad hasta el tercer compás. Se observa un acompañamiento sincopado con finales de frase inconclusos, que nos deja preguntas en el aire, a la espera de la respuesta que nunca llega (ej. cp.1- 4). El motivo inicial se desarrolla a modo de diálogo por todas las voces mediante transposiciones e inversiones. En la primera sección de la pieza, las imitaciones se establecen entre la voz superior y el alto (cp.1-16).



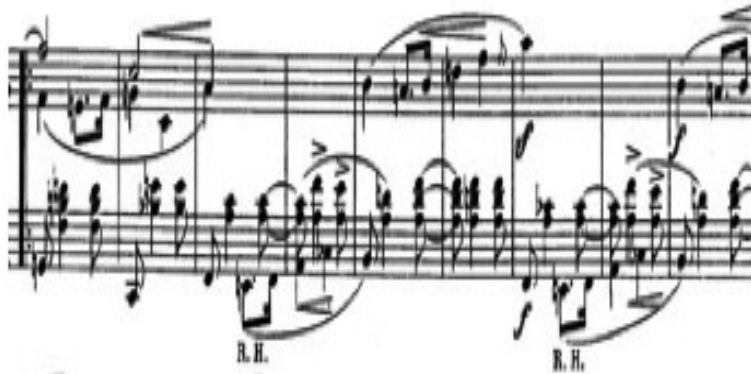
(Ejemplo 16: *Warum?*, Tema A, cp. 1-8)

También destaca la ambigüedad creada por la figuración sincopada y sin concluir, sobretudo en los finales del motivo principal (cp. 3-4, ver ej. 16; cp. 15-16), y con más énfasis en el final de la pieza (cp. 41-42). Los grupetos de la mano izquierda ( ej. cp. 13) funcionan como elemento de transición hacia el retorno de la tonalidad de Re bemol Mayor, y se deben ejecutar de manera un poco más libre pero continuada, las notas de adorno deben de fundirse en una sola línea para no romper el discurso melódico; sin olvidar los pedales de expresión tan necesarios para crear el efecto deseado:



(Ejemplo 17: *Warum?*, cp. 13)

En la segunda sección (Tema B), modula a Fa menor, e interactúan el alto, bajo y soprano con el motivo melódico, repitiéndolo más adelante en la voz superior para reforzar el momento de clímax (cp.25-30). Aquí también existe ambigüedad tonal, hasta el compás 19.



(Ejemplo 18: *Warum?*, Tema B, cp. 17-25)

Destacan los ritardando en los finales de frase, antes de recomenzar con la exposición del motivo inicial (cp. 12 y 30). Sutiles matices que le dan un sentido poético y soñador a la pieza.



(Ejemplo 19: *Warum?*, cp. 29-30)



En la frase final (cp. 31-42), se aprecia un diálogo melódico entre la voz superior y el alto, éste último desarrollando el motivo sincopado, estableciendo un constante “cuestionarse”, que implica una sensación de incertidumbre, otro recurso propio de Schumann. Además, el intérprete debe tener especial cuidado con los pedales en este pasaje, para no emborronar los motivos sincopados que se van imitando.



(Ejemplo 20: *Warum?*, cp. 31-42)

En definitiva, la pieza desarrolla un tratamiento ingenioso de la temática, inicia con un “interrogatorio amable” y termina con una “respuesta inconclusa” a modo de introspección.

**FORMA: ABA'**

**A = 1-16      B = 17-30      A' = 31-42**

#### IV – *Grillen* ( *Caprichos* ):

En esta pieza Schumann decide mostrar su lado caprichoso y extravagante a la manera de Florestan y sus excentricidades. El énfasis del motivo inicial caracteriza a la pieza de un ritmo enérgico y alegre. Dotada de mucho humor, tal y como sugiere la indicación de carácter: “*Mit humor*”, debe de ser interpretada con mucha imaginación en cuanto a variedad de toques de color: acentos, síncopas, acordes staccato, etc.

El tema A, requiere una buena articulación en la ejecución de los acordes y contrastes dinámicos que el cambio de registro sugiere. El motivo principal que se inicia con acordes staccato, debe interpretarse sin perder la melodía que va formando la voz superior (cp. 1-8) en dirección ascendente, y cuyos acentos en partes débiles del compás (cp. 3, 5-6 y en el cambio de registro a una octava ascendente cp. 11 y 13-14) están relacionados con el carácter de la pieza, creando una especie de confusión métrica, parecido al tratamiento rítmico que el compositor emplea en *Des Abends*, pero en este caso con más énfasis. Además, y al igual que en otras piezas del ciclo, en el tema inicial tampoco se muestra el centro tonal claramente hasta el compás 16, donde al fin se define la tonalidad de Re bemol Mayor.



(Ejemplo 21: *Grillen*, Tema A, cp. 1-8)

Cabe señalar que en el tema B, y al igual que en *Aufschwung*, el compositor difiere de la tonalidad esperada y comienza en relativo menor (Fa menor) en el compás 17, y en mitad de la frase cambia inesperadamente al relativo mayor (La bemol Mayor) en el compás 25. Lo mismo sucederá en la segunda exposición del tema B (cp. 113), en este caso modulará a Re bemol Mayor en la segunda

frase (cp. 121). Desarrolla un motivo melódico-rítmico que contrasta con el anterior debido a la diferencia de estilo y textura, así como en los contrastes de dinámica. Se trata de un motivo todavía más alegre y animado que el anterior, también con acentos en partes débiles de compás que crean confusión métrica, pero con un toque elegante con carácter de danza, y cuyos contrastes se realizan de forma más exagerada.



(Ejemplo 22: *Grillen*, Tema B, cp. 17-26)

Eric Sams, señala una conexión entre los temas A y B mediante el “Motivo de Clara” sugerido por Fiske. La asociación se establece entre la voz superior del tema A en los compases 1-3 (ver ej. 21, reb-do-reb-mib-fa-solb-lab) y la melodía del Tema B en los compases 26-28 (do-sib-do-reb-mib), pero en forma retrógrada<sup>23</sup>.

Destaca el Tema C (cp. 61-95) cuya textura de coral basada en motivos derivados del tema principal, contrasta con los temas anteriores. Modula a SolbM con un ritmo sincopado muy característico en Schumann, que origina confusión métrica nuevamente, de manera que los giros

<sup>23</sup> Sams, 1970: 400; apud Orr, 1998: 45.

melódicos del bajo deben de ejecutarse de un modo muy rítmico. Además, el desarrollo melódico en registro grave aporta profundidad al carácter coral de la textura. En definitiva, la inestabilidad que se crea en el último tema, muestra el rasgo de ansiedad del compositor, tal y como apunta Rosen (apud Orr, 1998: 47).



(Ejemplo 23: *Grillen*, Tema C, cp. 61-95)

Robert Schaufller, tiene una visión del carácter de la pieza que probablemente sea inexacta: “*Mit Humor*” (Con Humor) me desconcierta, como hace Schumann tan a menudo cuando usa esta palabra. Quizás la sobre-escritura misteriosa puede en ciertos casos haberse originado en un arrebatado de diversión subjetiva en la que de forma distraída olvidó proyectar en la música”<sup>24</sup>.

Al igual que en “*Aufschwung*”, Schumann emplea la forma de Rondo – sonata, cuya variedad temática destaca por los grandes contrastes y el carácter anacrúsico de las frases. Y a nivel interpretativo, debe ser percibida como una pieza sin tanta carga emocional como en las piezas anteriores; ejecutándola a modo de danza, muy rítmica y con carácter alegre y festivo.

## FORMA: **ABACABA**

**A**= 1-16 **B** = 16-44 **A**= 44-60 **C** = 61-95 **A**= 96-112 **B** = 113-140 **A**= 140-156

<sup>24</sup> Schaufller, 1945: 319; apud Orr, 1998: 42.

### V – *In der Nacht* ( *En la noche* ):

Es la pieza favorita de Schumann, inspirada por la leyenda de Hero y Leandro, dos amantes condenados; pero el título no lo pensó hasta después de componerla, tal y como expresa en una carta que le escribió a su amada Clara, el 21 de Abril de 1838: “Acabo de recibir una carta de Krägen. Él dice muchas cosas buenas sobre las *Fantasiestücke*, y tiene orgullo de ello a su manera. Él considera “*Die Nacht*” noble y bonita, dice que es su favorita, y yo pienso lo mismo también. Después de terminarla, descubrí, para mi deleite, que contenía la historia de Hero y Leandro. Por supuesto tu lo sabes, cómo Leandro nadaba cada noche a través del mar hacia su amor, quien le esperaba en el faro, y le mostraba el camino con una antorcha encendida. Es una bella y vieja historia romántica. Cuando estoy tocando “*Die Nacht*” no puedo quitarme la idea; primero él se lanza al mar; ella lo llama, él contesta; lucha contra las olas, y llega a tierra con seguridad. Después la Cantinela, cuando ellos se estrechan entre sus brazos, hasta que deben retornar otra vez, y él no puede irse, hasta que la noche envuelve todo en la oscuridad una vez más. Dime si la música sugiere lo mismo para ti”<sup>25</sup>.

Cabe destacar que los personajes de Florestan y Eusebius empiezan a interactuar por primera vez en toda la obra, reflejando “la pasión junto con la calma nocturna”. La pieza se caracteriza por un incesante murmullo representado por un motivo de 16 notas que ascienden y descienden en forma de arco (cp. 1-2), se convertirá en el *leitmotiv* a lo largo de toda la pieza, ya que constituye el antecedente de lo que se desarrollará posteriormente, mediante giros melódicos contrastantes y arrebatadores que representan la pieza como una noche turbulenta y misteriosa, en la tonalidad de Fa menor. Sin embargo, también se aprecian secciones que difieren del tema principal, en cuanto a estilo, armonía y textura. En otras palabras, a nivel temático se podría decir que contienen elementos derivados del motivo inicial, pero se diferencian en otros aspectos, tal y como veremos a continuación.

---

25 Schumann, *The Early Letters of Robert Schumann*, 1888: 274-75.

(Ejemplo 24: *In der Nacht*, Tema A, cp. 1-5)

La digitación que Schumann propone requiere una agilidad muy efectiva para el acompañamiento arpegiado. Es necesaria una buena técnica de dedos para que se entienda con claridad el constante murmullo que demanda una ejecución mediante posiciones incómodas para las manos, y las melodías que se van superponiendo simultáneamente, reflejando en este caso, los momentos de ansiedad que suponen dichos arrebatos melódicos (ejemplo en cp. 2-3; cp. 6-7, o en cp. 8-9) del tema principal, que parece resolver o aliviar momentáneamente entre los compases 10-12, mientras el acompañamiento de semicorcheas desciende para enlazar con la siguiente frase que comienza en un registro más grave, aportando angustia y oscuridad.

Además, el ritmo atresillado de los motivos melódicos en forma de arco, sugieren un contraste rítmico de tres contra cuatro en relación al acompañamiento arpegiado.

Dentro de la sección A, se observa un pasaje que deriva del inicial, durante los compases 16-44. Y a su vez, se divide en dos variantes. En primer lugar, una variante de A entre los compases 13-26 (a'); y la segunda variante de A comprendida entre los compases 27-44 (a''). Aquí las líneas melódicas se hacen más amplias. Empiezan con el ritmo atresillado ascendente que se une con una frase melódica descendente formada por corcheas, y acompañada por el mismo acompañamiento arpegiado con cambios armónicos que aportan magia y colorido, destacando dichos cambios en los finales de frase, como por ejemplo en los compases 22 o 26; para después enlazar nuevamente con el tema principal en el compás 45. Este proceso se repetirá más adelante realizando progresiones en

otras tonalidades, como por ejemplo, a partir de los compases 40, 163, 167, 185, o en la Coda derivada del tema principal, en el compás 206. Tras una pequeña transición (cp. 65-68) donde mantiene el constante murmullo en la tónica de Fa menor, prepara el cambio armónico hacia el homónimo mayor de la siguiente sección en el cp. 68.

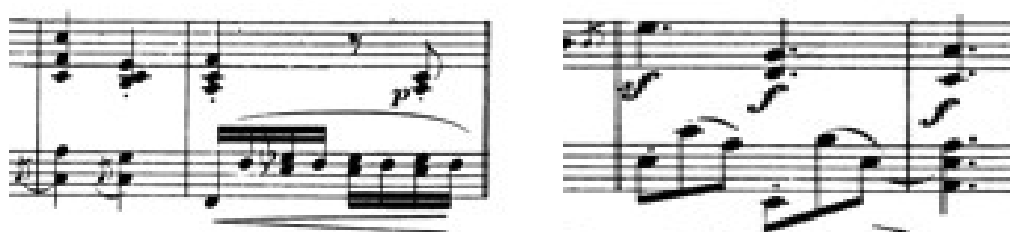
La sección lírica central (cp. 69-143) o Tema B, modula al homónimo mayor (Fa Mayor), y es una cantinela que describe el diálogo amoroso de los dos amantes, Hero y Leander, mediante los cuales es muy probable que Schumann identificara su propia historia de amor con Clara. Se trata de un pasaje que deriva del anterior porque contiene elementos relacionados con el motivo inicial, pero contrasta en cuanto a estilo (reflexivo, a la manera de Eusebius), tempo (“*Etwas langsamer*”, un poco más lento), dinámica (“*p - pp*”) y textura.



(Ejemplo 25: *In der Nacht*, Tema B, cp. 69-107)

El motivo melódico es de un lirismo excepcional, son frases más largas que requieren un buen legato entre los dedos, destacando sobre el acompañamiento arpegiado y sincopado que se entreteje, al igual que el motivo principal, entre ambas manos, y donde el bajo se va enlazando con las voces intermedias, adelantándose siempre a la línea melódica, provocando así un inesperado desplazamiento melódico y rítmico atrayente, así como también disonancias armónicas. Al hilo de este tipo de texturas y esquemas rítmicos muy recurridos por Schumann, el musicólogo Rosen proporciona su propia visión en “*Zwielicht*” del ciclo de canciones de *Liederkreis Op.39*. Se trata de elementos compositivos que describen el lado oscuro y ansioso del compositor: “El desplazamiento de melodía y armonía era esencial para la representación de la ansiedad de Schumann. Está en paralelo sobre una gran obra a través de frecuentes alteraciones de forma, los contrastes violentos de humor que caracterizan sus obras más grandes anteriores a 1840”<sup>26</sup> Además, a nivel melódico se aprecian motivos descendentes en la voz superior que se pueden asociar al “Motivo de Clara”, tal y como Schaufler sugiere (Idem: 51-52); como por ejemplo en los compases 71-72; 75-76; 77-82 o cp. 105-106. En definitiva, parece que en este pasaje la línea lírica melódica intenta ocultar las irregularidades provocadas por las alteraciones armónicas y rítmicas del acompañamiento, dando lugar al “estado de ansiedad” del que Rosen habla, y que también se puede aplicar en el caso de *Des Abends* (Idem: 54).

Como dato curioso, en el final de la sección B aparece un guiño a la segunda pieza del ciclo, *Aufschwung*, La asociación se puede observar en la manera de resolver la frases del Tema A, o incluso en el final, transportado a otras tonalidades y en otra dinámica (*forte*) y medida (6/8), pero pudiendo apreciar la relación melódica en ambos casos.



(Ejemplo 26: *In der Nacht*, final de Tema B, cp. 107-108. *Aufschwung*, cp. 7-8 o en cp. 153-154)

<sup>26</sup> Rosen, *The Romantic Generation*, 1998: 688; apud Orr, 1998: 53.



En el compás 108 aparece el Tema C, que contrasta en muchos aspectos con el anterior. Vuelve al Tempo 1º, y se observa una textura más densa en el acompañamiento y más articulada en general, que poco a poco se va intensificando mediante progresiones armónicas en un estilo canónico (cp. 122-134) que comienza el bajo e imita el tenor hasta llegar al clímax en el compás 138, donde culmina la tensión acumulada y la velocidad aumentada progresivamente, tal y como expresa la indicación del compositor “*Nach und nach immer schneller*” en dicho pasaje. El rango dinámico de *pp* a *ff* también ayuda a incrementar ese estado de ansiedad. Asimismo, se aprecia de una forma convincente el “Motivo de Clara” sugerido por Fiske (Idem: 56).



(Ejemplo 27: *In der Nacht*, Tema C, cp. 108-143)

Se retoma el Tema A con alguna ligera variación melódica (ej. cp. 163-165) y con otras modulaciones, pero la temática sigue siendo la misma (cp. 144-205); y añade una pequeña Coda derivada del motivo inicial que parece modular al homónimo mayor, con dinámica de *ff* y abundantes acentos y *sf* para crear tensión final. Pero vuelve rápidamente a Fa menor (cp. 213). A través de las repeticiones del motivo agitado del acompañamiento y los acordes de séptima de la mano derecha marcados en tiempos débiles (cp. 213-221), incrementan la sensación de aceleración e inestabilidad. Otro guiño con *Aufschwung* se observa en el compás 213-214 (ver ej. 24).

El momento de angustia total se observa en la incesante repetición del motivo arpegiado del acompañamiento, ayudado por la línea melódica desarrollada por las corcheas acentuadas en el bajo que parecen descender al infierno. Finaliza con valores largos en registro grave, que recuerdan el lado oscuro, y añade un grupeto rápido y ascendente que enlaza de forma violenta con el acorde final de Fa menor. Se trata de una pieza arrolladora y llena de contrastes, especialmente en las

texturas, con ritmos irregulares y melodías que oscilan entre lo agitado y lo *cantabile*, sin duda una de las piezas técnicamente más difíciles de interpretar.

## FORMA: A B C A Coda

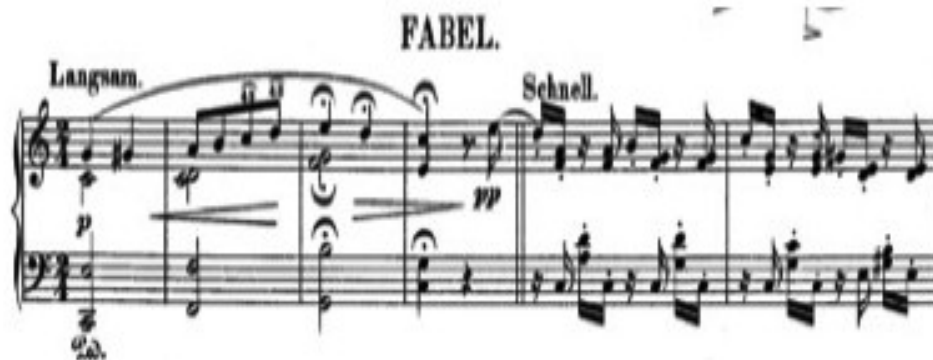
**A** = 1-68 **B** = 69-107 **C** = 108-143 **A** = 144-205 **Coda** = 206-223

### VI – *Fabel* (Fábula):

En esta pieza, al igual que en la anterior (*In der Nacht*), ambos lados de la personalidad del compositor interactúan a lo largo del discurso musical. El espíritu tranquilo de Eusebius se alterna con los toques de humor y ritmo caprichoso que expresa Florestan. La tonalidad de Do M, junto con las narraciones fantasmagóricas que aquí se representan, supone un alivio tras la agonía de la pieza anterior. Tanto los momentos dulces y cálidos “*Langsam*” (“Despacio”), como las secciones “*Schnell*” (“Rápidamente”) que poseen una textura más densa y articulada, refuerzan el carácter de scherzo que tiene la composición, y muestran coherencia con las relaciones de los tempos entre las diferentes secciones. Schauffler, compara el carácter de *Fabel* con el de *Grillen*, y señala que “es incluso más humorístico”<sup>27</sup>.

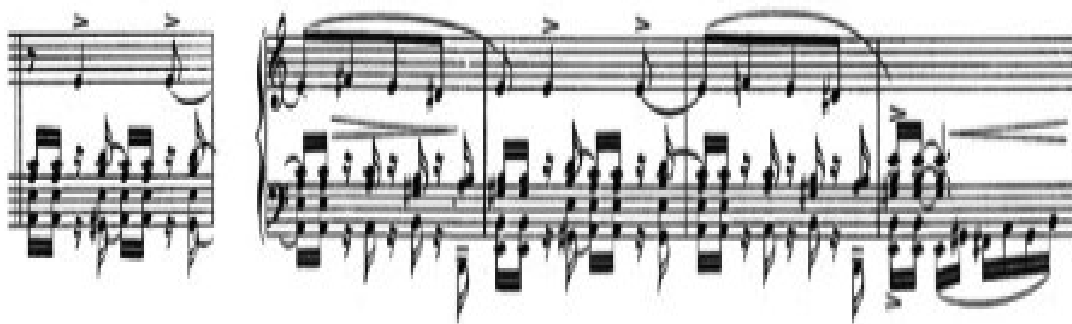
Comienza el sereno Tema A con dinámica de “*p*” durante los cuatro primeros compases, estableciendo una relación armónica de I – IV – V – I, a modo de improvisación, cuyos calderones fomentan el uso libre del ritmo y la imaginación. En seguida aparece el Tema B (cp. 5) con carácter y ritmo más estable y animado, aunque la mano izquierda carece de pulso fuerte, y en su lugar se tiende a acentuar la mano derecha para compensar la irregularidad, dando lugar a un juego de imitación rítmica entre ambas manos. La textura es más articulada y con algunos acentos en la mano izquierda para llamar la atención en el discurso musical (ej. cp. 10), requiriendo una ejecución ligera y habilidosa. Se retoma el Tema A, ésta vez en la tonalidad de la dominante, Sol Mayor (cp. 13), con la dinámica de “*mf*”, y ampliando un poco más la frase melódica, pareciendo terminar en el cp. 16 (toque de humor), pero continúa hasta el siguiente Tema B contrastante en el cp. 21.

<sup>27</sup> Schauffler, 1945: 321; apud Orr, 1998: 57.



(Ejemplo 28: *Fabel*, Tema A, cp. 1-4 y Tema B, cp. 5-12)

En el compás 29, aparece el Tema C, que deriva del anterior en relación al ritmo, pero contiene una textura más densa. Ahora ya existe el pulso fuerte en el acompañamiento de la mano izquierda, y por el contrario, la voz superior acentúa las partes débiles del compás, volviendo a originar un desplazamiento rítmico ambiguo.



(Ejemplo 29: *Fabel*, Tema C, cp. 29-36)

A partir del compás 33, se observan los pulsos fuertes acentuados justo antes de las progresiones armónicas ascendentes que van aumentando la textura, la dinámica y en consecuencia, provocando

tensión armónica. En el compás 41, se mantienen los pulsos fuertes marcados, pero comienza un tratamiento canónico imitativo entre ambas manos que ascienden y descienden en forma de arco. Sin embargo, el ritmo se vuelve irregular debido a que los motivos de semicorcheas comienzan en la segunda parte del compás, y la primera de las dos octavas que realiza la mano izquierda se acentúa en la cuarta parte del compás (ej. cp. 42 y 46).

Un nuevo cambio de textura se aprecia en el compás 49, volviéndose más homofónica, y destaca un esquema rítmico interesante en el compás 53, donde la melodía distribuida entre el soprano y el tenor, se acentúa en la segunda y cuarta parte del compás cuaternario, originando nuevamente un desplazamiento melódico y rítmico; y el acompañamiento entre el alto y el bajo actúan como un eco, con material derivado del inicio del tema C (ej. cp. 29-30). Nuevamente, aparece un pasaje canónico imitativo ascendente entre las voces en el compás 61, pero en esta ocasión, la melodía no está en forma de arco, sino que realiza progresiones ascendentes, acentuando todos los pulsos alternando entre ambas manos, al mismo tiempo que genera tensión armónica hasta el compás 69, donde la propia figuración (corcheas) hace que la pequeña transición hacia la supuesta recapitulación se haga más lenta, con la ayuda del *ritardando* colocado estratégicamente para tal efecto. De forma inesperada, vuelve al tema B en el compás 70, con el mismo material rítmico antes desarrollado; y por fin aparece la deseada recapitulación en el compás 78, que denomino tema A" porque varía levemente de las otras dos exposiciones del motivo melódico. Comienza con el mismo material que A' (cp. 78-81), enlazando con la cabeza del tema A (cp. 82-83), pero introduce por última vez una secuencia imitativa derivada del motivo anterior entre el tenor y el bajo, cuya indicación "*Immer langsamer*" (Más lentamente) aporta la serenidad que la narración melódica sugiere hasta el dulce final.

Existen hipótesis sobre la posible aparición del "Motivo de Clara" en *Fabel*: una sería el motivo melódico ascendente del tema A (ver ej. 27) representado como una forma retrógrada del que sugiere Schaufller (ver ej. 1); Otra sería la melodía en arco del tema A como una forma invertida del motivo que sugiere Sams (ver ej. 5). Sin embargo, dichas teorías no resultan del todo convincentes (apud Orr, 1998: 63).

El carácter nostálgico del motivo melódico inicial a la manera de Eusebio, en oposición al estilo alegre y excéntrico de Florestan, nos proporciona la esencia de la pieza. Su interpretación debe mostrar a la perfección ambos lados de la personalidad del compositor, una historia contada en

música, cuyos elementos rítmicos y dinámicos, así como los cambios de tempo y carácter, son los rasgos fundamentales que debemos tener en cuenta.

**FORMA: A B A' B C B A''**

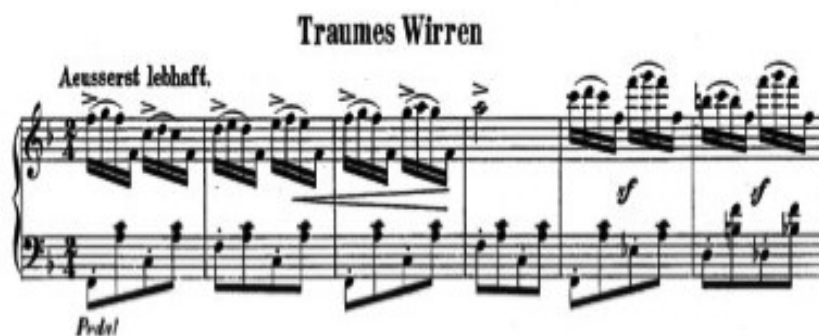
**A = 1-4   B = 4-12   A' = 13-20   B = 20-28   C = 29-69   B = 70-77   A'' = 78-89**

### **VII – *Traumes Wirren* (Sueños confusos):**

En esta pieza, Schumann refleja nuevamente su lucha interior de sueños y pasiones. Al igual que *In der Nacht*, la pieza presenta gran dificultad técnica, por lo que requiere una ejecución virtuosa, como la de un estudio. También contiene temas que derivan del motivo principal.

Ya en el inicio (tema A, cp. 1-16), se observa una escritura difícil, tanto los grandes saltos del acompañamiento de corcheas ágil de la mano izquierda, como los de los agitados grupos de semicorcheas de la mano derecha, constituyen la base rítmica fundamental de la composición. Además, si añadimos la dinámica de “*p*” del comienzo, así como también los acentos o “*sf*” que proporcionan el carácter humorístico y caprichoso requerido, la pieza se vuelve más difícil todavía.

Al contrario que en las piezas anteriores, aquí no existen desplazamientos rítmicos o melódicos. Sin embargo, Schumann emplea otros recursos para interrumpir el pulso, como por ejemplo, los acentos que coloca de forma estratégica para intentar distorsionar el discurso musical (cp. 10), o que se anticipan a los “*sf*” de la melodía (cp. 13).

(Ejemplo 30: *Traumes Wirren*, Tema A, cp. 1-8)

Rosen habla acerca del empleo obsesivo de elementos rítmicos por parte del compositor: “El ritmo de Schumann es obsesivo: una vez que ha empezado un patrón, a menudo parece incapaz de alterarlo sin una fuerza de voluntad considerable. Igualmente obsesivo, naturalmente, son los intentos de contrarrestar los patrones principales mediante acentos que tienen una pequeña justificación contrapuntística y actúan como leves perturbaciones”<sup>28</sup>

Destaca una progresión armónica a partir del compás 25, que parte de un registro grave y se va intensificando poco a poco hasta la segunda mitad del compás 35, donde emplea el recurso de la repetición motivica como transición hacia la nueva exposición del tema A' (cp. 39-62), con el añadido de una repetición de frase adherida al tema (cp. 55-58) que enlaza con la transición formada por grupos de semicorcheas que descienden hasta la tónica de la tonalidad (Fa M) en registro grave, que camina hacia la sección central contrastante.

El tema B (cp. 63-94), modula a RebM y está escrita a modo de coral. Presenta un gran contraste en cuanto a ritmo, estilo y textura. Se percibe claramente el lado sereno y reflexivo del compositor (Eusebius), donde las melodías deben de ejecutarse muy legato y sin excesivo rubato. Además, en el transcurso de la sección, se aprecian disonancias que enturbian la verdadera tonalidad.

28 Rosen, *The Romantic Generation*, 1998: 683; apud Orr, 1998: 67.



(Ejemplo 31: *Traumes Wirren*, Tema B, cp. 63-94)

A partir del final del tema B (cp. 94), surge una interesante modulación, ya que funciona como dominante de la nueva tonalidad (Re bemol Mayor), que se muestra claramente en el compás 95, donde aparece otra exposición del tema A', en este caso, se trata de una falsa recapitulación, en la que emplea el material de A mediante progresiones armónicas cromáticas que van aumentando la tensión hasta explotar en el compás 115 con dinámica de “*ff*” y grandes saltos en ambas manos. Gradualmente, va tomando forma la tonalidad inicial hasta definirse en la verdadera recapitulación del tema A (cp. 123).

El material de la Coda, que deriva del tema A, se distribuye de una manera triunfante mediante grupos de semicorcheas sobre las que la voz superior va señalando cada una de las notas que constituyen el acorde de Fa Mayor, en forma de arco y con grandes fortes para darle mayor énfasis (cp. 160-170). Como dato peculiar e inesperado, destaca el cambio de textura, ritmo y dinámica del añadido final, que implica una manera sutil y delicada de terminar una pieza tan brillante como *Traumes Wirren*. Sin duda, el intérprete debe mostrar destreza y habilidad para que el discurso musical transcurra de forma natural a través de un ritmo incesante que presenta toques de color tales como acentos extremos, contrastes de registro, o las rápidas figuraciones a modo de remolinos que aportan una sensación de inestabilidad a la composición, y hacen difícil la tarea de mantener el control de la misma. En definitiva, se trata de una pieza de carácter caprichoso y fantástico que demanda una buena técnica de rotación, así como una fluida interpretación del esquema rítmico y melódico que se va desarrollando a través del ritmo intenso que lo penetra.

**FORMA: A B A' A Coda****A** = 1-62 **B** = 63-122 **A'** = 95-122 **A** = 123-142 **Coda** = 143-177**VIII – *Ende vom Lied* (Final de la Canción):**

Schumann describe la última pieza como una combinación de “campanas de boda y campanas fúnebres” (apud Chissell, 1972: 47).

Se inicia el tema A, en tonalidad de Fa M, al igual que en la pieza anterior (*Traumes Wirren*), y la indicación de carácter “*Mit gutem humor*” sugiere una interpretación alegre y con vitalidad, parecida a la de *Grillen*. La pieza requiere un aire festivo mediante un acompañamiento de acordes arpegiados que comienzan desde notas graves para aportar profundidad al discurso melódico. Aquí también se observan irregularidades rítmicas, como el comienzo anacrúsico de las frases melódicas (cp. 1 o 5) que confunden la medida debido a las indicaciones de “*f*” en las partes que se anticipan al pulso fuerte del compás.

(Ejemplo 32: *Ende vom Lied*, Tema A, cp. 1-6)

Un recurso parecido utiliza en la siguiente sección (cp. 9-24) que deriva del tema inicial, cuando



utiliza acentos; “*sf*” ; o el rango de matices “*f* - *ff*” en la última parte del compás originando confusión rítmica otra vez (cp. 10, 12, 14 o 16). En consecuencia, se establece un ritmo ambiguo que desorienta y confunde al oyente.

El tema B (cp. 25-60) difiere en textura (homofónica), tonalidad (Si bemol Mayor) y carácter, según la indicación “*Etwas lebhafter*” (“Más animado”), para tocar más ágil, con aire de marcha. Sin embargo, la forma es parecida al tema anterior, por ejemplo en relación al comienzo anacrúsico.



(Ejemplo 33: *Ende vom Lied*, Tema B, cp. 25-26)

Al igual que en el tema principal, el tema B también posee un pasaje que deriva del mismo (cp. 33-60). Textura homofónica y comienzo anacrúsico formado por grupos de corcheas que van ligadas de dos en dos marcando cada pulso y ocasionando nuevamente inestabilidad rítmica. Por veces, alterna con “*sf*” en tiempos fuertes provocando alivios momentáneos (cp. 41-44). Se trata de motivos repetitivos que también ayudan a crear estrés rítmico y emocional. A partir del compás 45, poco a poco la textura y dinámica se hace más densa, llegando al punto culminante en el compás 52, donde se desarrolla la repetición de la primera parte del tema B con dinámica de “*ff*”. Se repite el tema A volviendo al Tempo 1º (cp. 61-82), que enlaza directamente con la solemne y sorprendentemente melancólica Coda (cp. 94-117), que comienza con una textura homofónica de estilo coral, formada por valores largos que invitan a la reflexión a la manera de Eusebius, mediante un rango dinámico de “*p – pp – ppp*” (cp. 85-94). Y a partir del compás 101, se refuerza la tonalidad principal de Fa Mayor, tras cambios armónicos momentáneos. Además, se observa un tratamiento imitativo entre el tenor, el soprano y el tenor (cp. 99-100; cp. 103-104 y cp. 109-110); así como también se aprecia el tratamiento canónico que desempeñan el soprano y el bajo a través de motivos melódicos derivados del tema inicial (cp. 101-105 y cp. 105-109), dejando acentuadas las partes débiles del compás, y en

consecuencia, volviendo a la ambigüedad rítmica esencial en la pieza. Como en el inicio de la Coda, la pieza finaliza con valores largos en registro grave, aportando una vez más la sensación de profunda reflexión.



(Ejemplo 34: *Ende vom Lied*, Coda, cp. 85- 117)

La composición requiere de una buena técnica de mano y de brazo para ejecutar los motivos de amplios acordes, para que suene profundo y decidido pero sin resultar pesado. Y un efectivo toque de articulación necesario para las diferentes secciones. Pero el intérprete demostrará su mayor grado de musicalidad y delicadeza en la ejecución de la Coda con carácter introspectivo.

#### FORMA: A B A Coda

**A**= 1-24    **B** = 24-60    **A**= 61-84    **Coda** = 85-117

### 3.6 Aproximación Interpretativa:

Tras el análisis estético y formal de cada una de las piezas de *Fantasiestücke Op. 12*, se demuestra que se cumplen todos y cada uno de los elementos que constituyen el proceso fragmentario de composición. Y se puede asimilar el concepto del fragmento romántico como una nueva forma de expresión que provoca en el oyente/intérprete una sensación permanente de inestabilidad que le obliga a introducirse más allá del mundo real, donde impera la ambigüedad y el desorden del mundo fantástico de Schumann, una técnica en la que el mundo real no tiene sentido sin la parte irracional del mundo de fantasía (Rosen, 1995: 648). Como dato curioso, la propia Clara Schumann mantiene la idea de que “el motivo musical no debe ser ejecutado de un modo meramente técnico en favor de un sonido con carácter emotivo y espiritual”. Para ello, sugiere la realización de “un sonido adecuado al estilo de cada pieza para llegar más cerca del afecto humano”. Clara lo describe mediante el término de *hineinlegen* (colocar dentro, en su lugar), que implica “un sonido “cálido” a través de la pulsación correcta de los dedos sobre las teclas” de un modo cuidadoso (apud Davies, 1910: 494).

Con el género de la miniatura surge un nuevo concepto de forma que el pianista Andràs Schiff describe en una entrevista como “piezas cortas, diferentes en expresión y estilo, enlazadas unas con otras como si estuvieran desconectadas, cambiando de sonido y carácter camaleónicamente”<sup>29</sup>.

El lenguaje musical que Schumann emplea está en constante cambio y resulta un tanto indefinido; según el pianista Alfred Brendel “es una mezcla muy personal de pedantería e inexactitud. Es pedante por su insistencia en pequeñas variantes, a través de las cuales, con frecuencia se limita a exigir la memoria del intérprete, sin añadir nada notablemente nuevo a sus recapitulaciones” (Brendel, 1976: 98).

Las texturas que emplea con frecuencia son difíciles de ejecutar debido a la distribución de las voces. Por ejemplo en la quinta pieza de *Fantasiestücke Op. 12 (In der Nacht)* se puede apreciar este tipo de textura (ej. 24), el murmullo constante que transcurre durante toda la pieza en registro grave dificulta destacar bien la línea melódica, y en consecuencia, el oyente no percibe con claridad los motivos apresurados que acompañan la melodía. Andràs Schiff apunta que “dichas texturas son siempre inusuales y excitantes”; pero el intérprete no debe caer en el error de ejecutarlas de manera

---

<sup>29</sup> Schiff, *Schumann's Piano Music – Inspired and Unconventional*, 2010: 1.

demasiado detallada porque “el sonido resultaría ridículo...debe sonar improvisado, nunca manufacturado” (Schiff, 2010: 1). Esto quiere decir que el intérprete debe de tocar con claridad, pero sin caer en una ejecución mecánica. Schiff destaca como ejemplo el comienzo de la *Fantasie Op.17* en el que se aprecia una textura similar. Además, menciona más elementos característicos de la música de Schumann, como el empleo del ritmo irregular que se puede observar en muchas de las piezas de las *Fantasiestücke Op.12*: el polirritmo en *Des Abends* (ej. 6); el contraste rítmico permanente en *Fabel* (ej. 28); el ritmo sincopado en las secciones centrales de *Grillen* (ej. 21) o *In der Nacht* (ej. 25); y los comienzos anacrúsicos de *Aufschwung* (ej. 11), *Grillen* (ej. 21) o *Ende vom Lied* (ej. 32). Una vez más, se demuestra el gusto de Schumann por lo indefinido y la posterior sensación de incertidumbre que provoca en el oyente. El compositor se empeña en “disimular el pulso métrico (...) en engañar al oyente creando una tensión bastante excepcional” (Ibid.). Schiff destaca otro rasgo típico de Schumann: los finales sorprendidos que terminan “suavemente” tras el alboroto de la sección anterior (Idem: 2), como por ejemplo sucede en el final de las *Fantasiestücke Op.12*, la última pieza (*Ende vom Lied*) concluye de manera introspectiva y autoreflexiva (a la manera de Eusebius) tras la sección enérgica de fanfarria (a la manera de Florestan) y surge como un final inesperado que deja adentrarse a un mundo íntimo y expresivo donde reina la fantasía como esencia del ciclo (ej. 34). Schiff encuentra el mismo procedimiento en *Kreisleriana Op.16*: un final tranquilo en el que “Kreisler desaparece de la escena”; y añade que a los pianistas no les suele gustar interpretar ese tipo de finales porque “no agradan tanto al público” (Ibid.). En este punto discrepo de la opinión de Schiff ya que precisamente por el hecho de ser finales inesperados mantienen la atención del oyente, y es en esa clase de detalles donde se aprecia la calidad de un buen intérprete. Transmitir la esencia del estilo del compositor es lo que a mi juicio un buen público debería de agradecer.

Por otra parte, la fuerte carga literaria que desprenden cada una de las piezas que forman las *Fantasiestücke Op.12* se puede apreciar en elementos como los títulos descriptivos y las anotaciones de tempo y de carácter. Schiff señala esta característica cuando relaciona las iniciales de “F” (Florestan) y “E” (Eusebius) que aparecen en la primera edición del ciclo *Davidbündlertänze Op.6* con el uso de anotaciones extramusicales del compositor, y añade que “todos estos elementos deben de tenerse en cuenta para realizar una interpretación óptima e inspiradora” (Ibid.).

En mi opinión, al igual que Schiff pienso que para ejecutar este tipo de obras es muy necesario asimilar y transmitir todos estos recursos propios del estilo Schumanniano de la manera más fiel

posible. Mecanismos que lo vinculan estrechamente con las influencias literarias de E. T. A. Hoffmann y que le llevaron a usar el fragmento romántico como técnica compositiva para dar lugar al género de la miniatura como una nueva forma de expresión.

El musicólogo Michel Schneider afirma que la música de Schumann “es forzosamente intervención, interpretación, desciframiento, lectura y casi escritura” (Schneider, 2002: 34). De este modo exige la atención constante del oyente o intérprete que debe leer entre líneas e introducirse en su mundo interior implicando una ejecución “más allá de la música en sí misma”, en cuyo discurso musical “parece esconder siempre algún secreto” (Rosen, 1995: 10).

El gusto de Schumann por lo oculto, lo ambiguo e indefinido genera elementos contradictorios que constituyen una nueva forma de expresión. A través de cada pieza o fragmento se generan continuas perspectivas fragmentarias creando unidad a partir de las mismas: el lenguaje propio de Schumann. Este estado de permanente contradicción e incertidumbre hace que sea uno de los compositores más difíciles de interpretar. El músico es llevado por un proceso de comprensión de cada uno de los elementos que constituyen la obra y establece una relación inusual entre el todo y las partes (fragmentos) que depende en todo caso de la percepción individual de cada intérprete. Schumann juega con la ambigüedad para engañar al oyente/intérprete y forzarle a participar mediante un proceso de creación y realización propia.

## Conclusión:

En el presente estudio, se comprueba que el fragmento romántico es un elemento importante dentro del proceso de composición de las *Fantasiestücke Op. 12* de Robert Schumann. Para ello se analizan las causas que le llevaron a un estilo de composición fragmentario estableciendo un paralelismo entre el compositor y el autor E. T. A. Hoffmann, quien desarrolla una técnica narrativa fragmentaria en sus colecciones de breves relatos que posteriormente Schumann adapta en sus ciclos de piano agrupando pequeñas piezas de carácter o fragmentos. En consecuencia, se aprecia un lenguaje musical simbólico en el que aparecen dos rasgos fundamentales: referencias autobiográficas en relación a su dualidad natural representada por sus dos alter ego (Florestan / Eusebius), así como también el gusto por lo oculto (“Motivo de Clara”); y alusiones literarias debido a la fuerte unión que Schumann mantiene con la estética romántica. De forma que emplea su ingeniosa imaginación y fantasía dentro de su proceso creativo que le convierte en el maestro de la pequeña forma. La idea del Fragmento Romántico surge como medio de expresión de muchos artistas en el romanticismo alemán, y en relación a esta tesis se plantea dicho concepto desde el punto de vista musical como técnica de composición representativa de las *Fantasiestücke Op. 12*: una colección de diferentes piezas de carácter o fragmentos que se construyen dentro de un proceso creativo fragmentario. Asimismo, se propone un análisis de la obra a nivel estético y formal para destacar cada uno de los elementos característicos del proceso fragmentario y derivar en una aproximación interpretativa que ofrece una nueva perspectiva para el intérprete de nuestros días.

Como dato a destacar para próximas investigaciones, se puede hacer una comparativa más detallada entre las *Fantasiestücke Op. 12* y otros ciclos de piano en los que también se realiza un procedimiento fragmentario como técnica de composición para definir en qué medida afectó el uso del fragmento romántico en la música para piano de Schumann en general. Por otra parte, profundizar más sobre la enfermedad mental que padeció el compositor y que influyó en su estilo compositivo me parece un dato interesante para relacionar con el motivo de la presente tesis. En cualquier caso, se trata de intentar ofrecer nuevas perspectivas sobre la aparición y la evolución del fragmento romántico en la música para piano de Robert Schumann.

## Bibliografía:

- BROWN, Thomas (1968). *The Aesthetics of Schumann*. New York: Philosophical Library.
- CÁZARES, Otto (2012). “Retrato: Voilà Kleinzach!!”. Apuntes Ocultos sobre E. T. A. Hoffmann”. Blog de Otto Cázares. In <<http://ottocazares.wordpress.com/2012/01/15/voila-kleinzach-apuntes-ocultos-sobre-e-t-a-hoffmann/>> (Consultado: 15/01/2012).
- “Characteristic piece” in J. E. BROWN, Maurice (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.4, p.154. Stanley, Sadie (ed.). London: Macmillan Publishers.
- CHELSEA C., Stith (2010). *Madness and The Muse: The influence of E. T. A. Hoffmann on Robert Schumann's Writing and Music*. An Honors Thesis. Raleigh, North Carolina: Meredith College.
- CHISELL, Joan (1948). *Schumann*. London: J. M. Dent and Sons Limited. University of California.
- \_\_\_\_\_(1972). *Schumann Piano Music*. Seattle: University of Washington Press.
- COSS, Antonio (1959). “La evasión pequeño-burguesa de Robert Schumann”. *La palabra y el Hombre*, no.9, Enero-Marzo 1959, pp. 69-75. In <<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/3148>>.
- CUMMINS, Linda (2006). *Debussy and The Fragment*. The Netherlands: Editions Rodopi B. V., Amsterdam – New York.
- DAVERIO, John (1990). “Reading Schumann by way of Jean Paul and his contemporaries”. *College Music Symposium*, vol. 30, no. 2, pp. 28- 45.
- \_\_\_\_\_(1997). *Robert Schumann: Herald of a New Poetic Age*. New York: Oxford University Press US.
- DAVIES, Fanny (1910). “Robert Schumann. About Schumann's Pianoforte Music” (continued). *The Musical Times*, vol. 51, no. 810, August 1, pp. 493-496.
- DESCHAUSSÉES, Monique (2009). *El Intérprete y La Música*. Alcalá: Ediciones Rialp, S. A., Madrid.
- FERRIS, David (2000). *Schumann's Eichendorff Liederkreis and The Genre of The Romantic Cycle*. Oxford University Press.

- FISKE, Roger (1964). "A Schumann Mystery". *The Musical Times*, no. 105, pp. 574-78.
- FUBINI, Enrico (1990). *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- GECK, Martin (2010). *Robert Schumann: The Life and Work of a Romantic Composer*. University of Chicago Press, LTD., London.
- HINSON, Maurice (1988). *Schumann. Fantasiestücke (Fantasy Pieces) Op. 12 for the Piano*. Alfred Masterwork Edition.
- HONOLKA, Kurt et al.(1983). *Historia de la Música*. Madrid: Editorial EDAF.
- INGRAM JAÉN, Jaime (2002). "El Dinamismo Romántico". In *Orientación Musical*, 2ª ed., Abril 2002, pp. 241-292. Panamá: Universal Books.
- INMAN, Wendy (2012). *The essence of romance: an essay and analysis of Robert Schumann's Romance Op. 28 No.2*. M.A. Thesis. Cabool, Missouri. University of Central Missouri Warrensburg Missouri.
- JIMENO REVILLA, Raquel (2011). "Johannes Kreisler y Las Ideas Musicales de E. T. A. Hoffman. De sátiras y fantasías sobre música". *Jugar con Fuego. Grave e Maestoso*, no. 6, Agosto/Septiembre 2011, pp. 1-26.
- KAIERO CLAVER, Ainhoa (2007). *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*. Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- KAMINSKY, Peter (1989). "Principles of formal structure in Schumann's early piano cycles". *Music Theory Spectrum*, vol.11, no. 2, pp. 207- 225. University of California Press.
- KANG, Ja Yeon (2011). *Robert Schumann's Notion of the Cycle in Lieder Und Gesänge Aus Goethes Wilhelm Meister, Op. 98A and Waldszenen, Op. 82*. D.M.A. Thesis. City University London.
- KREBS, Harald (1997). "Robert Schumann's Metrical Revisions". *Music Theory Spectrum*, no. 19, pp. 35-54. In <<http://www.jstor.org/stable/745998>>.
- \_\_\_\_\_(1999). *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*. New York:



Oxford University Press.

MARIÑO ESPUELAS, Alicia (2009). “Entre lo Posible y lo Imposible: El Relato Fantástico”. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, pp. 40-54. Universidad Carlos III de Madrid.

MARKET, Oswaldo (1986). “Aproximación al morfema: Romanticismo alemán”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 6, pp. 155-175. Universidad Complutense de Madrid.

MARTÍNEZ MONTALBÁN, Miguel Ángel (1992). *El Camino Romántico a la Objetividad Estética. La filosofía del joven F. Schlegel como programa del primer romanticismo alemán*. Murcia: Universidad de Murcia.

MILLER, John Louis (2001). “E.T.A. Hoffmann and Music: a Background”. In [http://www.eaglesweb.com/John\\_Louis\\_Miller/ETA\\_intro.PDF](http://www.eaglesweb.com/John_Louis_Miller/ETA_intro.PDF) (Consultado: 04/04/2012).

MOLPECERES ARNÁIZ, Sara (2012). “Del Ideal a la Pesadilla: Reflexión Filosófica y Práctica Literaria en el Romanticismo Alemán. Una perspectiva desde la Literatura Comparada”. *Thémata. Revista de Filosofía*, no. 45, pp. 511-534. Universidad de Valladolid.

NEWCOMB, Anthony (1987). “Schumann and Late Eighteenth-century Narrative Strategies”. *Nineteenth Century Music*, vol.11 no. 2, pp. 164-174. University of California Press.

NISTAL FREIJO, Ana Isabel (2013). *Robert Schumann: “o autor prolongado”*. Implicações do pensamento do primeiro romantismo alemão no *Lied* de Schumann. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa.

ORR, Kevin Robert (1998). *An Analysis of Robert Schumann's Fantasiestücke op.12*. D.M.A. Dissertation at The Robinson Music Library. Cleveland Institute of Music.

PECKHAM, Morse (1951). “Toward a Theory of Romanticism”. *PMLA*, no. 61, pp. 5-23.

PERREY, Beate Julia (2002). *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire*. Cambridge: Cambridge University Press.

PLANTINGA, Leon (1992). *La Música Romántica*. Madrid: Ediciones Akal.

RAUBER, D. F. (1969). “The fragment as Romantic Form”. *Modern Language Quarterly*, vol. 30, pp. 212-231.

REIMAN, Erika (2004). *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*. University of

Rochester Press.

RINK, John (2006). *La Interpretación Musical*. Barcelona: Alianza Música, S.A.

ROSEN, Charles (1998). *The Romantic Generation*. Harvard University Press.

\_\_\_\_\_(2012). *Música y Sentimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

ROZANSKY, Rudy Mark (1988). *Thematic Unification in Robert Schumann's Fantasia Op. 17*. University of British Columbia.

SAMS, Eric. (1966). "The Schumann Ciphers". *The Musical Times*, no. 107, pp. 392-400.

\_\_\_\_\_(1967). "Why Florestan and Eusebius?". *The Musical Times*, no. 108, pp. 131-134.

\_\_\_\_\_(1969-70). "The Tonal Analogue in Schumann's Music". *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 96, pp. 103-117.

SANTOS VILA, Sonia (2009). "E.T.A. Hoffmann y lo Fantástico Sobrenatural: "Eine Spukgeschichte". *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, pp. 849-862. Universidad Carlos III de Madrid.

SCHAUFFLER, Robert (1945). *Florestan: The Life and Work of Robert Schumann*. New York: Henry Holt and Co.

SCHIFF, Andràs (2010). *Schumann's Piano Music – Inspired and Unconventional* by G. Henle Verlag (Ed.). In <[http://www.henle.de/files/abstract\\_schiff\\_en.pdf](http://www.henle.de/files/abstract_schiff_en.pdf)> (Consultado: 02/08/2013).

SCHILLER, Friedrich (1981). *Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*. Buenos Aires: Aguilar Chilena.

SCHNEIDER, Michel (2002). *Músicas Nocturnas. El lado oculto del lenguaje musical*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

SCHONBERG, Harold C. (1970). "Robert Schumann: Florestan & Eusebius" (*excerpts from The Lives of the Great Composers*). New York: W. W. Norton. In <<http://www.studio-hollywood.com/sitebuildercontent/sitebuilderfiles/robertschumann.pdf>>.

SCHUMANN, Robert (1888). *Early Letters of Robert Schumann*. London: George Bell and Sons, York Street, Covent Garden. Chiswick Press.

\_\_\_\_\_(2004) *Fantasiestücke op. 12*. Ed. by Ernst Herttrich. München: G. Henle Verlag (Urtext).

\_\_\_\_\_(1983). *On Music and Musicians*. California: University of California Press.

STORK, Karl (1971). *The Letters of Robert Schumann*. New York: Benjamin Blom.

TODOROV, Tzvetan (1975). *Structural Approach to a Literary Genre*. Cornell University Press.

ZANI NETTO, Amilcar. (Ed.). (1988). *Florestan e Eusebius: por que?*. Brasil: Universidade de São Paulo.